سلسلة
الأدب

إهـــــــداء2005

الهيئة المصرية العامة للكتاب

القاهرة

نظرية الأدب المعاصر
وقراءة الشعر

ديفيد بُشْبندر

عبد المقصود عبد الكريم



برعاية السيدة

سوزان مبارك

المشرف العام

د. ناصر الأنصارى

الإشراف الطباعى

محمود عبدالمجيد

الغلاف والإشراف الفنى

صبرى عبدالواحد

ماجدة عبدالعليم

الجهات المشاركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التربية والتعليم

وزارة التنمية المحلية

وزارة الشباب

التنفيذ

الهيئة المصرية العامة للكتاب

تصدير

كتاب «نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر»، واحد من أبرز الأطروحات الأدبية الحداثية التى تتيح للقارئ، استيعابًا وجدانيًا واضحًا للطرح الشعرى.

فى هذا الكتاب تصور جديد فى نظرية الأدب، وضعه الباحث الناقد «ديفيد بُشبندر»، واستعرض فيه بوضوح ورؤية علمية تنوع النظريات الأدبية، من خلال تطبيقاتها على النصوص الشعرية التى وقع عليها اختياره من خلال منهجه العلمى، طبقًا لعدد من المعايير المحددة التى وضعها المؤلف لنفسه.

يضم الكتاب ثمانية فصول رئيسية، تشمل أبرز مقومات النظريات الأدبية وتطبيقاتها التحليلية، منها: الشعر والنظرية، البنيوية، التفكيكية، الشعر والتاريخ، الشعر والنوع، القصيدة فى النظرية.

ويأتى هذا الكتاب تلبية لاحتياجات دارسى الأدب، وتأكيدًا لأهمية الطرح النقدى المواكب والمكمل للنتاج الشعرى المعاصر.

ترجم هذا الكتاب إلى اللغة العربية، الشاعر والباحث الدكتور عبدالمقصود عبدالكريم، أحد أبرز شعراء الحلقة السبعينية فى مصر، وقد صدرت طبعته الأولى عام ١٩٩٦، وتقدمه مكتبة الأسرة هذا العام فى طبعته الثانية.

مكتبة الأسرة

هذه هي الترجمة العربية الكاملة لكتاب

CONTEMPORARY
LITERARY THEORY AND
THE READING OF POETRY

By : DAVID BUCHBINDER

1991

الفهـــــرس

تصدير

« نص آخر عن نظرية الأدب ؟ » أسمع لغط القارىء • « من المؤكد ان الأرض تنوء بما تحمل من كتب فى هذا الموضوع » • صحيح بالتأكيد أننا شاهدنا فى العقد الأخير أو نحو هذا نموا غير متواز فى تطور مختلف النظريات وفى الانتاج المصاحب لكل أنواع الكتب التى تشرحها وتطبقها وتوسع مداها •

ان لنمو النظريات والمدارس النظرية نتــائج عديدة تخص دارس الأدب الانجليزى • احداهــا هو التتــابع المذهل للنظريات والأوضـــاع النظرية ـ السياسية فى الجامعات • ويرتبط بها ، فضلا عن هذا ، الكثافة اللغوية فى العديد من هذه النظريات وصعوبتها التى ينتج عنها فى كثير من الأحيان يأس الدارس ـ القارىء من التفكير فى استيعابها •

ان للانزياح عن المركز الشائع لبؤرة النظرية المدرسية فى النقد الجديد الأنجلو ـ أمريكى ، الذى ساد المناهج الدراسية لأكثر من نصف قرن ، نتيجة اضافية تخص دارس الأدب • ثمة تحول من التأكيد على النص الشعرى ـ الموضوع المفضل للتحليل فى النقد الجديد ـ الى التأكيد على النص السردى أو الدرامى أو النص المعـد لفيـــلم • ولهذا تخلص الناشرون من قوائم كثيرة تشمل نصوصــا ألفناها نتيجة لسيادة النقد الجديد : مجموعات المقالات النظرية ، والمقالات التى توضح منهج « النقد العملى » أو « القراءة الدقيقة » •

ويأتى هذا الكتاب تلبية لاحتياجات دارس الأدب التى ندركها • انه يعرض ، بداية ، الملامح الأساسية لست نظريات أو « مدارس » نظرية شائعة • ان الكتاب ، مهما يكن ، لا يحاول أن يقدم كل الأوجه فى كل نظرية ، لأنه ، كما تم تأكيد هذا فى الكتاب ، لا يمكن اعتبار أية نظرية تقدمها هنا وحدة منسجمة تماما • وليس من هدف هذا الكتاب ، كما

أشرت في الفصل الأول ، أن يكون بديلا للعديد من مجموعات المقالات النظرية الرائعة ، أو للعديد من الدراسات المتاحة والشائعة عن النظرية المعاصرة • آمل ، بالأحرى ، أن يكون هذا الكتاب مكملا لها •

ويجب ، فضلا عن هذا ، أن يكون مكملا لها بطريقة خاصة • بينما تتناول تلك المجموعات والدراسات النظرية بصورة عامة تماما وربما بصورة مجردة ، وقد تطبق النظرية على نصوص غير الشعر ، فان هذا الكتاب يوجه سؤالا خاصا عن الكيفية التى تنتج بها نظريات خاصة قراءات معينة للقصائد • وقد خضع اختيار القصائد التى نطبق عليها النظريات لعدة معايير • وتشمل هذه المعايير ، أولا ، الايجاز ، ليس فقط لأنه يؤدى الى التمثيل الأوضح والأكثر احكاما للنظرية موضوع البحث ، ولكن أيضا لأن القصائد الأطول تميل للحركة باتجاه السرد ، ان لم يكن فيه حقيقة ، ومن ثم ينشأ تحول في القراءة وفي التوجه النظرى • ومع هذا لم نهمل القصائد الأطول : ان امكانية السرد في القصائد الأطول ممثلة هنا بقصيدة Jabberwocky لكارول Carroll وتستخدم كمثال في الفصل الخاص بالنظرية البنيوية ، ويركز الفصل الخاص بالشعر والنوع على قصيدة طويلة لاميلى ديكنسون •

ان المعيار الثانى هو الألفة النسبية للقصائد (و/أو مؤلفيها) : وقد نهتم بالأعمال المغمورة لنبحثها بترو كحالات خاصة مناسبة لايضاح عمل نظرية خاصة • ومن ثم يمكن العثور على القصائد (والشعراء) التى يشتمل عليها هذا الكتاب في المجموعات والمقتطفات الأدبية المعترف بها • ومع هذا فقد لا يعرف القراء من خارج استراليا قصيدة « الثعبان البنى » لدوجلاس ستيوارت ، التى نناقشها في الفصل الخاص بالشكلية الروسية ، مع أنها ، أيضا ، توجد في مقتطفات أدبية معترف بها ، في كتاب بنجوين عن الشعر الاسترالى •

المعيار الثالث هو تفضيل الأشكال الشعرية المألوفة والمعروفة على الاشكال الشاذة أو التجريبية • وهذا يفسر ظهور السونيتات المتكرر كأمثلة للقصائد (في الفصول : الثانى ، والرابع ، والسادس) ، مما أتاح أيضا بعض الاستمرارية في الكتاب ، وهكذا قدمنا تعليقات متنوعة على السونيت كشكل شعرى خاص من أوضاع نظرية عديدة •

واذا بدا أن فصل « الشكلية الروسية » يؤكد على الخلفية التاريخية أكثر مما يحدث في الفصول الأخرى الى حد ما ، فان هذا يرجع الى أن تاريخ الشكلية الروسية ونظريتها ما زالا مجهولين نسبيا ، بالرغم من أن عددا من الدراسات الحديثة عن نظرية الأدب المعاصر تتضمن اشارات للنظرية الشكلية • ومع أن بعض كتابات الشكليين قد ترجمت الى

الانجليزية خلال العقد الأخير أو نحو هذا ، الا أن غير المترجم يبقى أكثر بكثير • ولأنني لست على معرفة بالروسية واللغات السلافية الأخرى ، فقد اعتمدت على أعمال دارسين من أمثال فيكتور ايرلك لتقديم صورة أكثر اكتمالا عن الشكلية الروسية مما قد تقدمه مجموعة الترجمات الشائعة •

وقد ساهمت صديقتي وزميلتي باربارا هـ• ملتش بفصل « الشعر والنوع » ولا يقدر بثمن تشجيعها ونصحها لي في انجاز هذا العمل • ان اطلاعها على نظرية النوع الشائعة يفوق اطلاعي بمراحل ، مما جعلها المؤلف الأفضل لهذا الفصل •

مقـــدمة

« انام ملء جفونى عن شواردهـــا
ويســـهر الخلق جراها ويختصم »

المتنبى

« انه نص شعرى ، انه صعب » ، ربما هذا ما يهمس به معظم القراء أمام القصيدة · ويرى بشبندر أن فرضية الصعوبة تنشأ عن افتراضين : الافتراض الأول ، أن لغة الشعر صعبة فى ذاتها ، والافتراض الثانى هو وجود رسالة خفية فى هذه اللغة الصعبة · ولا سبيل لانكار الفرضيتين ، الا أنه يمكن اضافة افتراض آخر : يمكن فهم القصيدة بيقين نسبى ، على الأقل ، بالدأب والخبرة والالمام بنظريات الأدب التى تسعى الى فهم القصيدة ·

اننا نقرأ ، بالضرورة ، انطلاقا من نظريا ما ، سواء أكنا على علم بهذا أم لم نكن · وهذا كتاب آخر عن نظرية الأدب ·

ربما تنوء الرفوف بما تحمل من كتب فى هذا الموضوع · لقد شهدت العقود الأخيرة نموا هائلا فى هذا المجال : نظريات واتجاهات وكتب تشرح وتفسر وتحاول التطبيق · وصاحب هذا النمو الهائل تعقيد وغموض فى كثير من الأحيان ، وازداد الأمر التباسا عبر الترجمة ·

لقد عانينا كثيرا من تلعثم كثير من الكتاب والمترجمين وهم يتعاملون مع تلك النظريات حتى ناءت المكتبة العربية بما تحمل من تهتهات عن نظرية الأدب سواء تحت بند التأليف أو الترجمة ، وقد أدت هذه الترجمات فى كثير من الأحيان الى تشوش فى المفاهيم وصعوبة فى الفهم مما جعلنا ـ قراء ودارسين ـ نشك فى قدراتنا · وربما ترجع الصعوبة فى فهم هذه النظريات فى الترجمة الى عدة أسباب لعل أهمها :

١ ــ اننا لا نساهم فى انتاج هذه النظريات ، ونكتفى ــ فى معظم الأحيان ــ بدور المتلقى ٠

٢ ــ عدم الاتفاق على ترجمة المصطلح بين كتاب يعتقدون ــ ومن المفترض أن اعتقادهم صحيح ــ أنهم يتكلمون لغة واحدة ٠

٣ ــ ان كثيرا من هذه الترجمات يقوم بها أناس اللغة العربية لغة ثانية بالنسبة لهم ، وربما يكون هذا وراء تلعثم الكثير من هذه الترجمات والمؤلفات ــ الترجمات ٠

٤ ــ والسبب الأخير يرتبط بنظريات الأدب فى لغاتها الأصلية ، حيث تؤدى الكثافة اللغوية الى صعوبة فى الفهم ، وربما أدى هذا ، كما يقول بشبندر ــ الى يأس الدارس أو القــارىء من التفكير فى استيعابها استيعابا حقيقيا ٠

وهذا كتاب جديد عن نظرية الأدب وعلاقتها بقراءة الشعر وفهمه ، ومؤلف الكتاب أسترالى ولد عام ١٩٤٧ وساهمت معه باربارا هـ٠ ملتش بفصل عن الشعر والنوع ٠ وربما يكون أهم ما يتميز به هذا الكتاب هو الوضوح فى عرض النظريات وتطبيقاتها على النصوص الشعرية التى اختارها المؤلف بدقة طبقا لمعايير محددة يوضحها فى بداية الكتاب ٠

ربما ظل بيت المتنبى صحيحا مهما نمت نظريات الأدب وتطورت ، وربما بقى الخصام حول شوارد الشعر خصبا وفعالا ٠

المترجــم

الشعر والنظرية

حين نتناول قصيدة يظن معظمنا أن النص سيكون صعب الفهم ، ان لم يكن مبهما تماما فى الحقيقة . ولهذا قد نرفض الشعر ، حتى ولو قمنا فى الواقع ، ونحن نقرأ نصوصا أخرى ، بعمليات تشبه فى صعوبتها ما نلقاه فى فهم معنى النصوص الشعرية » .

تنشأ فرضية الصعوبة عن مجموعة من الافتراضات : أولا ، ان لغة الشعر صعبة فى ذاتها ، وثانيا ، ان ثمة « رسالة » مختبئة فى مكان ما من هذه اللغة الصعبة ولا يمكن رؤيتها بالعين المجردة . بالطبع ، ليس من المفيد انكار أن لغة الشعر صعبة غالبا : يكتب فقط النظم الهزلى ونظم الترحيب على البطاقات فى لغة مألوفة ومنتظمة يمكن القبض عليها بسهولة . ومع هذا ، يمكننا بالاهتمام والدأب أن نشق طريقنا فى البنية اللفظية للقصيدة بيقين نسبى ، ان لم نستطع أن نشقه بسهولة تامة . ان الاطلاع على نظريات الأدب المناسبة احدى وسائل بلوغ هذه الغاية .

ان فكرة وجود « رسالة » مطمورة فى اللغة تثير أسئلة مختلفة الى حد ما . انها تفترض أن الشاعر كان لديه شىء يمكن أن يقوله (أو تقوله) فى نثر بسيط ومباشر ، لكنه اختار بديلا عن هذا ـ وربما بعناد ـ أن يواريه فى لغة زخرفية محيرة تشبه الى حد ما مضايقات الأطفال حين يطلبون أن نعد لهم كلابا وأوجهــا غير واضحة فى الصورة . ومع هذا تبرهن نظرية الأدب المعاصرة على أن المعنى ، « الرسالة » ، يستنتج فى الواقع من النص وبفضله . أى أن المعنى لا يوجـد قبل وجـود النص نفسه ، لكنه يخلق بواسطة النص . حين يكتب الشاعر كلمات أخرى فى النص يختلف معنى القصيدة فى الجوهر وليس فى الزخرفة فقط . وطبقا لهذه النظرية ، يشارك القارىء فى المسئولية عن المعنى فى النص ، لأن المعنى ينتج عن نشاطه (أو نشاطها) فى القراءة .

وقبل أن نتناول عددا من النظريات المعاصرة التى ناقشناها فى هذا الكتاب ، علينا أن نطرح بعض الأسئلة المهمة :

لماذا تكون معرفة أى شىء عن نظرية الأدب ضرورية لنتمكن من قراءة الشعر ؟

ماذا يمكن أن نتوقع أن تقوم به نظرية فى توضيح بنية الأدب وآلياته عامة ، والشعر خاصة ؟

ما النظرية او النظريات التى يجب أن نتبناها ؟

لماذا النظرية ضرورية ؟

نفترض غالبا وجود طريقة « طبيعية » للقراءة ، يمكن للاطلاع على النظرية أن يجعلها أكثر تكلفا من ناحية ، أو قد تغيرها النظرية أو تعقدها من ناحية أخرى · مع هذا تبدو لنا الطريقة التى نقرأ بها طبيعية فقط لأنها الطريقة التى تعلمناها · ولن نستطيع افتراض أن طريقتنا هى الطريقة « الطبيعية » أو « الوحيدة » أو أنها « أفضل » طريقة لقراءة النصوص اذا لم نعرف طرقا أخرى ·

واذا فكرنا فى الأمر ندرك أن طريقتنا الخاصة تحمل فرضيات معينة عن النص المقروء ، وعن أهمية علاقة المؤلف بمعنى العمل مهما تكن طريقة القراءة التى تعلمناها · ويأتى فى المرتبة التالية هدف المؤلف من الكتابة ، وسيرته الذاتية والسياق التاريخى ·

ان طريقتنا تحمل أيضا فرضيات عن أهمية علاقة القراء بمعنى العمل · ان شعور القراء بالنص أثناء القراءة مهم ، ومدى ما يعرفونه عن المؤلفين وعصورهم مهم ، والقدرات اللغوية للقراء مهمة · ويمكن ، فضلا عن هذا ، أن تقدم ادعاءات تتعلق بالسياق التاريخى أو الاجتماعى بالنصوص الأخرى ، وادعاءات تتعلق بوظيفة الأدب و أهميته ، الخ · ان هذه الفرضيات والادعاءات تخفى علينا أثناء القراءة غالبا ، ويخلق اختفاؤها شعورا بأننا نقرأ بصورة طبيعية ·

ان نظريات الأدب نظريات عن كيفية قراءة النصوص الأدبية · انها تقدم ، أيضا ، افتراضات عن هذه النصوص ، وتناقشها صراحة · وربما تقدم فرضيات عن طبيعة النصوص الأدبية ، وادعاءات بشأن قيمة تلك النصوص ، أو الطريقة التى يجب أن تقرأ بها · ويمكن أن تدلنا على نقاط القوة والضعف فى القراءة بطريقة معينة · ويمكن أن تقدم لنا قراءات بديلة تكتشف فى النص معانى مختلفة قد نراها جذابة أو مرغوبة أو مفيدة ·

ومن ثم تكون الاجابة عن سؤالنا ، أننا حين نكتشف نظريات الأدب نكتشف أيضا لماذا نقرأ • حين يقول انسان ، « أقرأ للمتعة » أو « أقرأ لأهرب » ، فان كل عبارة تتضمن نظرية في القراءة والأدب • انها توحي بأن موقفه الخاص تجاه الأدب سيقوده ، مثلا ، في الحكاية الى السرد أو الحبكة ، أو الى الايقاع في الشعر • وسيكون أساسا لاعتبارات أخرى ، كالسياق التاريخي أو السيرة الذاتية للمؤلف ، تعزز في القارىء استجابة عاطفية وغير تحليلية غالبا • وسيعتمد « معنى » النص على مقدار المتعة التي يشعر بها القارىء •

وحين يقرأ قارىء آخر العمل نفسه بافتراضات مختلفة ونظرية مختلفة فانه يستنتج « معنى » آخر • لنفترض ، مثلا ، أن قارئا يعتمد معنى النصوص بالنسبة له على علاقاتها بموضوعات في السياق التاريخي • ان المتعة التي يشعر بها هذا الشخص من قراءة العمل متعة ثانوية ، أو حتى بلا أهمية بالمقارنة برؤيته للطريقة التي يعكس بها العمل أحداث عصره أو للعلاقة التي يقيمها معها • ان الأمر نفسه صحيح بالنسبة للقارىء الذي يهتم بالسيرة الذاتية للمؤلف ودراسته النفسية • هنا ، يكون النص وسيلة لفهم المؤلف الذي يصبح معناه •

ماذا يمكن أن تقوم به النظرية ؟

ما يهمنا الآن هو كيف تفسر النظرية وظائف النص والعلاقات المتبادلة بين أوجهه المختلفة وكيف يقودنا هذا الى قراءة خاصة •

يجب على أية نظرية أدبية أن تضع في اعتبارها العناصر التي ناقشناها • انها تتعلق بطبيعة التمثيل في النص ، وبطبيعة الواقع وعلاقته بتمثيل النص له ، وبكيفية تمثيل النص للواقع أو افساده أو انكاره ، وبما يمكن أن تمثله التقاليد أو الشفرات الخاصة ببعض الكتاب ، أو « المدارس » أو العصور الأدبية •

تمثل **وظيفة** النص الأدبي على المستوى الاجتماعي والمستوى الثقافي عنصرا آخر يتعلق **بقيمة** النص • ان نظرية الأدب تطرح أيضا أسئلة عما يجعل لغة الأدب **أدبية** ، وبالمثل عما يجعل **بنية** لغة الأدب ونصوصه بنية أدبية ، وعن الكيفية التي تعمل بها • تضع النظريات بعض هذه الاهتمامات في المقدمة بطرق مختلفة ، ولكنها كلها تقدم فرضيات معينة عن كل وجه •

وهكذا حتى اذا ظن منظرون ، مثل أفلاطون ، أن الأدب بلا قيمة ويجب التخلص منه ، فان نظرياتهم تحتاج أن تفسر الأدب بطرق خاصة • كانت النظرية ، في حالة أفلاطون ، تلح على أن القيمة الحقيقية تكمن في الواقع ، وليس في تمثيله • ويمكن للنظرية ، اذا افترضنا وجود

هذه الخيمة المركزية ، أن تستبعد موضـوعات كأسلوب الكتابة وشكل العمل بزعم أنها تزيد من عملية التمثيل فى النص فقط ، ولا تزيد منها فى الواقع · هكذا يتدنى الموضوع (أو « الرسالة ») الذى قد يتضمنه النص الأدبى حتى يكاد يصبح لا علاقة له بالواقع تقريبا ، لأنه ينغرس فى التمثيل ، وليس فى الواقع · وتكون الأسئلة عن السياق التاريخى والسيرة الذاتية أسئلة لا علاقة لها بالواقع أيضا ، حيث ان فكرة أفلاطون عن الواقع أنه كلى ولا يتغير · ان تفاصيل حيـاة المؤلف أو الأحـداث التاريخية تؤثر فقط على الأشياء الشخصية التى تتغير ، ولا تؤثر على الأشياء الكلية ، وبالتالى فان تلك الأشياء ، طبقا لتعريف أفلاطون ، لا يمكن أن تكون واقعية أو حقيقية · وفى النهاية ، يبدو أن الأدب خطر وليس بلا قيمة فقط ، خاصة الأدب الذى يقرأ من أجل المتعة فقط ·

وقد تفضل نظريات أخرى بعض أنواع الأدب على الأنواع الأخرى · كثيرا ما يقرأ المرء فى الصحف هجوما على بعض الأشكال أو المفاهيم الأدبية ــ مثلا ، على الكتابة الماجنة ــ يؤكد على تأثير هذه الأشكال أو الموضوعات على الانحراف الخلقى ، خاصة على القراء من الشباب · واذا أهملنا السؤال عما اذا كان هذا حقيقيا أو حتى محتملا ، يمكن أن نراه يرتكز على نظرية تضع تراتبية للأعمال الأدبية ، تحدد أن بعض الأنواع « جيدة » والأخرى « رديئة » · انه ليس معيارا شكليا أو تصوريا ولكنه معيار أخلاقى : أى أن موضوع الخلاف هنا فى التأثير على أفراد المجتمع ، وليس فيما اذا كان العمل نفسه قد كتب ببراعة ، أو فيما كان يقول شيئا ذا قيمة · ان هذه النظرية ترى الأدب ظاهرة قادرة على التأثير فى المجتمع ، وليس مجرد تسلية أو مادة للتأمل · وبالتالى ، قد تعتبر بعض الأعمال التى لها خواص معينة أعمـالا « جيـدة » لأنها ليست ضارة · ويمكن أن توصم « بالخطورة » اذا كانت لها خواص أخرى ·

ان أحـد العنـاصر الأساسية فى معظم النظريات هو الطريقة التى تعرف بهـا لغـة الأدب ــ لغـة الشعر خاصة فيما يتعلق بهدفنا فى هذا الكتاب ــ بالمقارنة مع المستويات الأخرى للغة الشائعة فى الثقافة · تمنح بعض النظريات لغة الأدب تميزا وتؤكد على اختلافها عن اللغة اليومية ، وفى بعض الحالات تفوقها عليها · وتقلل نظريات أخرى من الاختلافات ، ولكنها تسلم باختلاف لغة الأدب عن اللغة اليومية الى حد ما · اننا بصورة عملية ، لا نقرأ عادة رواية بالطريقة التى نقرأ بها قصة صحفية ، وبينما يصر بعض المنظرين على أن هذا ينشأ عن اختلاف اللغة فى العمل الأدبى ــ أى أنهـا قد تكون « أعمق » ، أو « مقدمة بصـورة جديدة » ، أو « صعبة » ــ الا أن البعض يرى أن لغة الأدب ولغة الجريدة وضعتا ببساطة فى نقطتين مختلفتين من النطاق اللغوى ، وأن بعض التقـاليد الثقافية تشجعنا على قراءة هاتين اللغتين بصورة مختلفة · ومع هذا ، يمكن أن

نقرأ قصة صحفية ، اذا أعيد تنضيدها طباعيا ، كما نقرأ الرواية أو القصيدة ، ومن ثم يختلف معناها • وبتعبير آخر ، تصر بعض النظريات على أن لغة الأدب تختلف اختلافا جوهريا عن لغة الحياة اليومية ، بينما ترى نظريات أخرى أن الاختلاف يكمن فى تنـــاول القارىء للنص ، والتوقعات التى تنتج عن هذا •

يعرف ميشيل ريفاتر Michael Riffaterre القصيدة بأنها شىء « يقول شيئا ويعنى شيئا آخر » (١) ويوضح هذا المفهوم بتحديد هذين المعنيين المختلفين فى القصيدة على النحو التالى ، المعنى الأول هو تمثيل الواقع ، **المحاكاة** ، والمعنى الثانى هو تنظيم العناصر فى النص فى أنظمة دالة ، فى **عمليــة الاشــارة** • وهــكذا يشــير المعنى السطحى للنص الشعرى ظاهريا الى الواقع خارجه • ويتضح ، مع هذا ، بالتركيز على النص نفسه أنه بنية ذاتية التدعيم Self sustaining ، تتكون من عناصر متنوعه تجعل القــارىء يتوصل الى معنى فى القصيدة ليس من الضرورى أن يكون على علاقة بأى واقع خارجها •

قد لا يكون هذا التمييز بين المستويات الدالة فى النص الشعرى جديدا عليك كقــارىء للشعر • حتى القــارىء المبتدىء يدرك أن معنى القصــيدة (الا اذا كانت بســيطة بصـــورة استثنائية) مراوغ وغامض غالبــا ، مما يوحى ايحاء قــويا بأن ما تقوله القصيدة ليس بالضرورة ما **تعنيه** • ان استخدام ريفاتر لمصطلحى المحاكاة والعلامة ، مع هذا ، مفيد لأنه يجعلنا نركز على مفاهيم خاصة بمختلف نظريات القراءة ، وعلى تطبيقاتها •

وقد نستخدم مفهوم ريفاتر لنعرف النظريات على النحــو التالى • **ان نظريات المحاكاة** هى تلك النظريات التى تؤكد على علاقة النص الشعرى بالواقع البيوجرافى والتاريخى والاجتماعى والاقتصادى **خارج** النص • بينما وضعت **النظريات السيموطيقية** النص وبنياته الدلالية فى المقدمة ، وقللت من شأن تلك العوامل الخارجية التى تراها نظريات المحاكاة مهمة • ان هذا ، بالطبع ، تمييز اعتباطى مفرط فى التبسيط • كثيرا ما يبــدأ الذين يطبقون نظريات المحاكاة بقراءة سيموطيقية للنص الشعرى أيضا قبل أن يشرعوا فى مناقشة وسائل تمثيل النص للواقع • ومن المعروف أيضا أن النقاد السيموطيقيين يعتمدون على عنــاصر المحاكاة كالسياق التاريخى والثقافى فى فهم النص الذى يدرسونه • ان التمييز بين وظائف المحاكاة والوظائف السيموطيقية لا يقدم ، مع هذا ، وسيلة للتعبير عن اهتمام نظرى صارم ، ولكنه يقدم الى حد ما وسيلة للتعبير عن توجه عام •

(١) Semiotics of Poetry. London, Methuen, 1978 : 1.

ان مختلف المواقف النظرية المتعلقة بالأدب تمثل تنوعا فى **خطاب** خاص · ويميـل معنى هـذا المصطلح [الخطاب] فى الكتابات النظرية للمرونة الى حد ما · انه ، مع هذا ، يشير فى هذا الكتاب الى مجموعة خاصة من التصورات أو الأفكار ، والى علم مصطلحات يناسب الموضوع · أيضا ، يوجد عادة تاريخ مناظرة من نوع ما تهم طبيعة الخطاب ·

قد يتقاطع خطاب مع آخر وقد يحتوى على خطاب آخر (أو خطابات أخرى) أو يكون على علاقة به (أو بها) · وهكذا يتضمن الخطاب العام لنظرية الأدب خطابا عن طرق القراءة ، وعن قيمة الأدب ووظيفته أيضا · كما يتضمن نظرية الشعرية التى تتضمن بالتالى خطابا موجها الى طرق قراءة القصائد خاصة · وتتزامن هذه الخطابات العديدة مع خطابات عن اللغة والتاريخ والثقافة ، الخ ·

ومن ثم يعنى الدخول فى خطاب دخولا فى نقاش ديناميكى ، تقدم فيه الفرضيات باستمرار ، أو تنتزع من خطابات أخرى ، وتشكل جزءا من مناظرة مستمرة · اننا ندخل هذا الخطاب ، كلما قرأنا قصـيدة ، سواء أدركنا أو لم ندرك · لأن النظرية (أو النظريات) الضمنية أو الصريحة التى نستخدمها فى قراءة النص نضعنا حتما فى مكان ما من المناظرة · ويمكن أن نساهم ، بادراكنا للنظرية عموما وبادراكنا لنظريات خاصـة ، فى هذه المنـاظرة المثيرة غالبا ، والحافزة دائما · ويمكن ، بالمساهمة فيها ، أن نفهم تاريخ الخطاب ·

ان فهم **النقد** كتطبيق لنظرية على نصوص خاصة هو الفهم الأفضل · يتم ، عمليـا ، التمييز بين النظرية والنقد بصورة يسيرة ومتماسكة : يتضمن عدد كبير من المقالات النظرية ، على سبيل التمثيل ، شواهد من الكتابة النقدية ·

يرى الخطاب الذى نهتم أساسا به ، خطاب نظريات الشعر ، أن الشعر يتكون من عناصر خاصة · تشمل عموما : **النص نفسه** ـ اللغة التى تتكون منها القصيدة على الصفحة ، **الأحداث أو الظروف الحقيقية أو المتخيلة** التى تشير اليها القصيدة أو تصفها ، **دور الشاعر** ، فى كتابة القصيدة ، وفى القصيدة نفسها (هل الشاعر هو المتحدث الحقيقى فى النص ؟) ، **دور القـارىء** ، **والتأثيرات التاريخية والثقافية** على المعنى المحتمل · وتناقش مختلف النظريات التى نتناولها فى هذا الكتاب هذه العناصر بطرق مختلفة ، وتضع بعض العناصر فى المقدمة وتؤخر عناصر أخرى · وهكذا يمكن للنص الشـعرى أن يقودنا الى قراءات أو معـان متنوعة ·

ما النظرية أو النظريات التى علينا أن نتبناها ؟

نفحص فى الفصول التالية عددا من النظريات الشائعة ونحدد خطوطها العريضة • ونضع أيضا فى اعتبارنا نقاط القوة والضعف فى كل منها ونقتفى ، فضلا عن هذا ، آثار العلاقات الداخلية بينها ، لنشيد مفهوم الأبعاد التاريخية لهذا الخطاب الخاص • ونرى ، فضلا عن هذا ، كيف تطبق كل نظرية من هذه النظريات فى نقد نصوص شعرية خاصة •

ولأسباب عديدة اخترنا النقد الجديد New Criticism كنقطة بداية • أولا ، لأن له ، على مدى ستين عاما تقريبا ، تأثيرا قويا على النقد الأدبى وتدريس الأدب فى الجامعات • ولم تزل تعاليمه ومناهجه تدرس مع أنه لم يعد شائعا فى حلقات النقد المعاصرة • ولأنه لم يزل يقوم بدوره ، مع أنه لم يعد النظرية المركزية فى الأدب ومنهج النقد ، فانه لا يمكن اهماله أو تجاهله •

ثانيا ، تخاصم النقد الجديد ، كما نرى فى الفصل التالى ، مع نظريات الأدب الأقدم منه والتى ركزت على استجابة القارىء الذاتية وشجعت نوعا من النخبوية élitism فى النقد • خلق النقد الجديد ، بالطبع ، نخبته الخاصة its own élite بالضرورة ، وهو أمر صحيح فى النهاية بالنسبة لكل النظريات • تبنى النقد الجديد ، بدلا من نظريات النقد الأقدم منه ، نظرية تركز على أهمية النص وأسلوبه لفظا وتصورا • ويعكس النقد الجديد ، فى هذا ، الاهتمام المعاصر (يرى البعض أنه تسلط) باللغة وعملياتها •

من المهم أن ندرك أنه لا توجد نظرية قائمة بذاتها تماما مع أننا نشير الى النظريات فى هذا الكتاب باعتبارها كيانات مستقلة كالنقد الجديد ، والبنيوية ••• الخ • ويمكن أن نرى تنوعا واضحا فى النظرية والتطبيق بين مختلف النقاد الذين نضعهم فى زمرة النقاد الجدد أو البنيويين ••• الخ • انهم لا يختلفون فيما بينهم فقط ، لكن عددا كبيرا منهم ينتقل من موقف نقدى الى موقف نقدى آخر خلال مسيرته • ويرجع هذا لعدد من الأسباب • أول الأسباب وأبرزها هو تطور النظرية موضع الاهتمام • وحين يتم الكشف عن عدم ملاءمتها أو عدم اكتمالها ، فانها تتقن أكثر للتخلص من عيوبها •

ان السبب الآخر تاريخى • تنبثق النظرية كتفاعل ضد نظرية أخرى أو كنقيضة لها وتقدم ادعاءاتها على الأرجح بصورة أقل براعة وأكثر تصلبا مما يحدث فى نظام التفكير الأكثر رسوخا • والنقد الجديد حالة على علاقة قوية بهذا الموضوع • لقد نسب اليه أنصاره الأوائل ادعاءات

ضخمة (ولا يجب ، مع هذا ، أن نفهم نتيجة لهذا أن تطبيقاتهم الفعلية فى القراءة كانت مبسطة بناء على هذا) • وبمرور الزمن تم تعديل هذه الادعاءات بصورة أكثر براعة وصارت النظرية أكثر قبولا ، ولم تعد فى حاجة الى الكفاح من أجل البقاء •

يؤكد نقاد الأدب ومؤرخوه فى مجمل التطبيقات الشـــــائعة على الاختلافات بين مختلف النظريات ، ويهونون من شأن الاستمرارية المهمة والجديرة بالاهتمام فى هذه النظريات •• اننا فى هذا الكتاب نولى اهتماما أكبر لهذه الاستمرارية كوسيلة لبحث مفتوح فى خطاب نظرية الأدب • ويمكن لهذا البحث أن يكون له شأن فقط اذا وافقنا على وجود خطاب ، أى هيكل لأفكار واهتمامات تشارك فيه النظريات المختلفة

يجب أن يكون واضـحا من الآن أننا نتبنى ، كقراء ، نظرية على الأقل ، مع أنها قد تكون نظرية ضمنية : اننا نقرأ بطرق خاصة ، ولأسباب خاصة • ولذا قد يكون من الواجب علينا أن نعيد صياغة سؤالنا بالصورة التالية : « ما النظرية أو النظريات الأخرى التى علينا أن نتبناها ؟ » •

مع أن التمتع بالقدرة على أن نقول « نتبنى هذه النظرية ولا نتبنى تلك أو غيرها » قد يكون بسيطا ومبهجا ، الا أن الاجابة على هذا السؤال ليست بسيطة • على أن نعرف ، على أحد المستويات ، أنه اذا كانت طريقتنا الحالية فى القراءة تلائم أهدافنا ، فانه ليس ثمة من مبرر قوى يجعلنا نتبنى نظرية أخرى ومنهجها فى القراءة • ومن النادر ، مع هذا ، أن نقرأ النصوص كلها بالطريقة نفسها • ونرى ، فضلا عن هذا ، ونحن نطور مهاراتنا وثقافتنا فى اتجاهات خاصة ، أن بعض النظريات وتطبيقاتها تصير ملائمة لنا أكثر من غيرها • وهكذا يكون من المهم أن نمتلك عددا من الأوتار النظـرية فى أقواسنا لنتمكن من التعامل الفعال مع مختلف النصوص فى مختلف مراحل مسيرتنا كدارسين للأدب أو كعلماء •

اننا لا نقرأ دائما النصوص للأسباب نفسها • قد نتنـاول قصيدة لنكتشف كيف تعمل ، ونتنـاول قصيدة أخرى لنرى كيف تتوام مع المشروع العام لتطور مؤلفها كشاعر ، وثالثة لنرى كيف انبعثت أفكار الشاعر أو خيالاته ، ورابعة لنعلم شيئا من الثقافة أو العصر الذى كتب فيه النص أو لنتأكد من هذا الشىء • انهـا كلها طرق صالحة لقراءة القصيدة ، لكن منهجا وحيدا للقراءة لن يشبع كل الأغراض بالتساوى •

ان التحدث عن تبنى نظريات مختلفة كما لو كانت أطفالا بلا مأوى قد يكون نوعا من التضليل • ان التفكير فى الاطلاع عليها مفيد أكثر ، وليس من الضرورى أن نستخدمها كلها عمليا ، وتكمن قيمتها غالبا فى أنها تتيح لنا المقارنة بين مختلف النظريات • اننا ، بالطريقة نفسها ،

لا نشترى عادة السلع المهمة ـ سيارة ، مثلا ـ دون أن نرى أولا المنتجات التى فى السوق ، ونقارن الأسعار ، ونفحص مختلف المواصفات ، وأسلوب التعامل الذى ترغب الشركة فى اتباعه ... الخ . يجب أن تكون الطريقة نفسها صحيحة بالنسبة لنظرية الأدب . يمكن لأية نظرية واحدة أن تقوم ببعض الأشياء دون الأخرى ، وهكذا تمدنا بمزايا معينة ، ليست كلها على علاقة خالصة بقراءة نصوص الأدب . مثلا ، قد تكتسب نظرية مكانتها بالانتساب الى مجموعة من النظريات السائدة . ولكن حتى نعرف بالضبط النظرية التى يمكن أن نقدمها علينا أن نعرف ، كما فى حالة السيارة ، قدرات الأنواع الأخرى فى المجال نفسه .

حين نهتم بنظرية ، قد نأمل أيضا أن نشرع فى فحص مختلف النظريات ومقارنتها ، لنعرف موضع التشابه وموضع الاختلاف وأسبابهما . من المألوف أن يؤدى بنا هذا الى فحص علاقة بعض النظريات بنوع الأدب المكتوب ، وبالتأثيرات الثقافية والتاريخية التى ربما أثرت على كل من الكتابة والتنظير . وهكذا فان دراسة النظرية يمكن أن تفتح الأبواب على بعضها ، تفتحها غالبا على مناطق يبدو أنها ليست على علاقة ببعضها ، وقد تجعلنا نعرف الكثير عن ثقافتنا فى الماضى والحاضر .

ثمة سبب آخر يدعونا للاطلاع على مختلف النظريات ألا وهو تقييم ادعاءات بعض المنظرين وأنصارهم . فقد شاع ، فى ظل وجود عدد هائل من النظريات المختلفة عن الأدب ، اطراء المرء للنظرية التى يتبناها على حساب النظريات الأخرى . وهكذا قد يميل أنصار احدى المقاربات لادعاء أن نظريتهم جديدة تماما ، بينما قد تكشف الدراسة الدقيقة لنظريات أخرى أن الجديد فى نظريتهم هو فى الواقع ليس الا اعادة صياغة لأفكار طرحت فى موضع آخر . وبالعكس ، قد تصنف نظرية باعتبارها من طراز قديم ، أو جزئية ، أو أنها غير كافية بطريقة ما ، بينما قد يبين الفحص الدقيق أنها تمثل بصورة مشوهة . وبتعبير آخر ، يمكن للاطلاع على نظريات الأدب أن يعمل كمعيار لتصحيح الثقافة الرديئة .

مع هذا ثمة تحذير ضرورى هنا . ان معرفة الكثير من النظريات يمكن أن تؤدى بسهولة الى انتقائية فى التطبيق . ومن المطلوب عموما أن يكون تناولنا لنصوص الأدب متماسكا . وهذا لا يعنى أن نستخدم النظرية نفسها ونطبقها للأبد ، ولكنه يعنى أننا حين نتبنى نظرية خاصة (ونطبقها) ، فان علينا أن نفهم الأسباب التى تجعلها تلائم نصا معينا ونتقبل محدوديتها .

ويعنى هذا أيضا أننا حين نستخدم أكثر من تطبيق ، فانه لا يجب أن تكون هده التطبيقات متنافرة فلسفيا أو منهجيا • ان الانتقائية تدعونا فقط للمهارة في استخدام التطبيقات المختلفة في القراة بدون الرجوع الى نظرية خاصة ، ويمكن أن تعرضنا للاتهام بالنقص الأكاديمى ، أو الهواية أو الانتهازية أو النفعية • ويخلق هذا التطبيق فراغا لان المنهج الذى نتبعه في هذه الحالة لا يهتم اهتماما جادا بالنظريات التى تقدم تطبيقات خاصة في القراءة •

انتفاء النظريات الأساسية

مع أن نظرية الأدب هى بؤرة الاهتمام في هذا الكتاب فان هذا لا يعنى أنه يحل محل المناقشات المتخصصة والمستفيضة لنظرية الأدب المعاصرة ، تلك المناقشات المتاحة على نطاق واسع • ولا يغطى هذا الكتاب كل جوانب نظرية الأدب بصورة شاملة • يركز هذا الكتاب ، بالأحرى ، على الصلة الوثيقة بين انتقاء النظريات المعاصرة وقراءة النصوص الشعرية ، وهكذا خطط هذا الكتاب ليكون مكملا لاهتمامات أكثر تفصيلا •

وللمساعدة في الاطلاع على النظريات الشائعة ، عليك الاسترشاد بالاقتراحات التى نقدمها في نهاية كل فصل لمزيد من القراءة • وستوجهك هده الاقتراحات ، في هذا الفصل ، الى اهتمامات عامة عن النظرية ، والى عدد من المجموعات التى تتضمن المقالات النظرية الأساسية • ان التمييز بين الأعمال الأساسية والثانوية عن النظرية ليس سهلا دائما • ان مقالا عن نظرية أو عن تطبيق احدى النظريات سيمثل هو نفسه ويعمل ، غالبا ، من خلال موضوعات نظرية معينة • ومن ثم يجب فهم الفصل بين القوائم الأساسية والثانوية في الاقتراحات باعتباره رسما عشوائيا الى حد ما • وفى فصلين متتاليين « الشعر والتاريخ » و « الشعر والنوع » ، قسمت الاقتراحات تبعا لنوع النظرية ، وليس الى قوائم أساسية وثانوية • وأخيرا ، تشير القوائم التى تذكر مختصرة الى أعمال أشير اليها بالكامل في نهاية الفصل •

نقدم الفصول التالية **نموذجا** مناسبا لكل نظرية نناقشها ، نموذجا يركز على الطريقة التى تنظر بها كل نظرية الى طبيعة الأدب والنقد • يتم ، في الوقت نفسه ، لفت الانتباه الى الصور أو المصطلحات الأساسية التى تميز النظرية • وقد تم ، فضلا عن هذا ، وضع النموذج في سياقه • وتم تصوير الظروف التاريخية بايجاز بما في ذلك أى نقاش وثيق الصلة بنظريات الأدب سواء أكان يؤيد النظرية التى نتناولها أم يعارضها ، لنرى كيف نشأت ولماذا • وتمت الاشارة الى الاستمرارية في مختلف النظريات والى العلاقة بينها •

وقد تم ، فضلا عن هذا ، ذكر بعض أسماء المنظرين المهمين والقليل من عناوين أعمالهم الرئيسية · وقد تم هذا فى أضيق نطاق لأن هدف هذا الكتاب توضيح كيفية تطبيق هذه النظريات ، مفضلا هذا على ذكر كل نظرية بكل تفاصيلها · ومن ثم ، أنصحك بأن تقرأ الأعمال الأساسية بنفسك ، وربما تتابع هذه القراءة بالقاء نظرة على بعض العناوين المدونة فى نهاية هذا الفصل ·

نضع ، فى النهاية ، فى اعتبارنا مزايا كل نظرية وعيوبها ، أى ما تستطيع تقديمه فى التطبيق العملى · هنا قد نحيلك مرة أخرى الى نظريات ناقشناها فى فصول أخرى ، لترى الطريقة التى قد تتعامل بها مع بعض المشاكل ، أو الطريقة التى قد تعزز بها النظرية التى نناقشها ·

النقـــد الجـــديد

أطلق مصطلح النقد الجديد على جماعة معينة من النقاد والمنظرين في عشرينيـات وثلاثينيـات هـذا القرن بعـد أن نشر جون كرو رانسوم John Crowe Ransom كتابـــه « النقد الجديد The New Criticism » .

واجه النقد الجـديد ، كنظـرية في النص الأدبي وكيفية قراءته ، بعض الأحكام السلبية أثناء وجوده · وفي السنوات الأخيرة جاءت بعض تلك الأحكام لتردد ، بسخرية ، التهم التي وجهت للنظرية في صياغاتها المبكرة· تم ، مثلا ، تصنيف هجوم النقد الجديد على بعض الممارسات في القراءة ضمن محاولة عقيمة لجعل دراسة الأدب أكثر « علمية » · ويتم الآن ، مع هذا ، اسقاط النقد الجديد غالبا لأنه ليس علميا بصورة كافية ·

من السهل ، بالطبع ، أن نحدد ، بمزية الادراك المتأخر hindsight التناقضات الذاتية ونقاط الضعف في النقد الجديد · ولكن من المهم أن نتعرف على الظروف التاريخيـة التي ساهمت في نشـأته ، والتي جعلت أنصاره يصرون أحيانا على مواقف متطرفة قد تبدو الآن وكأنها لا يمكن الدفاع عنها · وعلى أية حال فقد بدل معظم المنظرين (كما هو الحال بالنسبة لأنصار معظم النظريات) مواقفهم بالتدريج مع تبدل الظروف ، وأصبح النقد الجديد مقبولا كنظرية مفيدة وصالحة في الأدب والقراءة ·

نشأ النقد الجديد استجابة لثلاثة تطبيقات في القراءة انتقلت من القرن التاسع عشر ، أعني نزعة الأدب الرفيع ــ belle-lettrism ، والانطباعية impressionism (١) ، والتاريخية historicism ــ

(١) لا يجب أن تخلط بينها وبين المدرسة الانطباعية Impressionism ، اتجاه مدرسة القرن في الفن ويكشف « انطباع » العـالم الفيزيقي في الحواس وتشمل قائمة الرسامين الانطباعيين اعلاما من أمثال مانيه ، بيسارو ، سيزان وجوجان · ويعتقد البعض أن ديبوسي هو ملحن الانطباعية ، فقد أبدع سمعيا ما انجزه الرسامون بصريا ·

تدين نزعة الأدب الرفيع بالاسم للمصـــطلح الفرنسى belles-lettres ، ويعنى حرفيــا ، الكتابة الرفيعة fine writing • تشـير نزعة الأدب الرفيع ، باشتقاقها من الاعجاب بالمواقف والكتابة الرومانتيكية فى القرن التاسع عشر ومن الشفرات الجمالية التى تطورت بنهاية ذلك القرن ، الى كل من انتاج الأدب اللطيف الرائع واستهلاكه ، وفى القرن التاسع عشر دلت أكثر من هذا على الدراسة الأوسع للأدب • لقد ميز الرومانتيكيون الكاتب بأنه شخص لا يتمتع فقط بموهبة خاصة ، ولكنه يتمتع أيضــا بحساسيات sensibilities خاصة ـ وهو اعتقاد لا يزال شائعا فى ثقافتنا • وبالتالى كان القارىء النموذجى لأعمال هذا الكاتب يتمتع ، طبقا لمبادىء نزعة الأدب الرفيع ، بحساسيات مماثلة •

وفى نهاية القرن التاسع عشر، تطورت الجمالية Aetheticism كشكل متطرف (قد يراه البعض منحطا) من الرومانسية • وكانت هذه النظرية ترى ، بتمردها ضد المادية النامية والبرجماتية فى القرن التاسع عشر ، ان الفن لا يخـــدم أية غاية الا غايتــه الخاصـــة : الفن للفن art for art's sake وقد ينســب هذا التعــبير فى الحقيقــة الى ولتربيتر Walter Pater (٢) ، أحد أكثر الأصوات تأثيرا فى تنظير نزعة الأدب الرفيع / الجمالية فى الفن والأدب • وقد اتخــذت مجموعة من الكتاب والقراء من بعض عباراته شعارات لهم • تعنى ، مثلا ، عبارة بيتر : « يتوق الفن كله باستمرار الى حالة الموسيقى (The School of Giorgione » 95 (Pater's italics أن الفن يميل الى ازالة التمييز بين المحتوى والشكل ، ويبدو أن هذا يتحقق فى الموسيقى فى أعلى صورة •

وبيتر هو الذى أعلن ، أيضا ، أن الخبرة الجمالية للحياة هى الهدف المفضل :

فى كل لحظة ينمو شكل من الأشكال بدقة فى يد أو وجه ، وتكون احدى النغمات على التلال أو البحر أفضل من بقية النغمات ، وتكون حالة « مزاجيــة » أو « عاطفية » أو « بصــيرة » أو « اثارة عقلية » من نــوع ما حقيقة لا تقاوم ، حقيقة جذابة بالنسبة لنا ، ـ فى تلك اللحظة فقط • وتكون الخبرة ذاتها ، وليست ثمرة الخبرة ، هى النهاية •• ان النجاح فى الحياة هو الاحتراق الدائم بهذا اللهب الشديد الذى يشبه الجوهرة والمحافظة على هذا المرح (« Conclusion » ١٥٧ ـ ٨) •

---

(٢) Conclusion,, The Renaissance : Studies in Art and Poetry (1873 ; New York 'Mentor-NAL. 1959) ١٥٩ • وتشير كل الاقتباسات الأخرى من بيتر الى هذه الطبعــة •

لا يعود الوضع المتميز للفن كنشاط مختلف ومنفصل عن النشاطات الانسانية والاجتماعية الأخرى الى الفنان بعيدا عن الشخصيات الأخرى في الثقافة ، ولكنه يعود أيضا للقارىء الذى يستطيع حقيقة أن يستوعب عمل الفنان ، ويستطيع من خلال العمل أن يستوعب الفنان ذاته (أو الفنانة ذاتها) • وبصورة أكثر وضوحا ، قد يكون المصرفى قادرا على أن يبيع الأعمال الفنية ولكن لا يمكن أن يفهمها الا الذين يتمتعون بحســاسيات وقدرات مناسبة • (قد يكون من المفيد هنا استعادة النكتة القديمة التى تقول لا أعرف الكثير عن الفن ولكننى أعرف الكثير عما يحبه المرء : انه ، من المنظور الجمالى ، وضع المادى بدقة) •

وكان الاتجاه الى تدريس الأدب الانجليزى فى المدارس فى أواخر القرن التاسع عشر مصدرا آخر من مصادر التطور فى نزعة الأدب الرفيع • كانت الكلاسيكيات ، أى اللغة اليونانية واللاتينية وآدابهما ، هى الموضوع السائد فى دراسة الأدب • كان ادخال الأدب الانجلزى فى المنهج الدراسى غير مرغوب فى البداية ، وكان ينظر اليه باعتباره مناسبا لدارسين على درجة معينة (منخفضة) من الذكاء وينتمون الى مستوى اجتماعى معين (منخفض) • (وكان من الأعراض الثقافية فى ذلك الوقت أن هذا القسم من الدارسين يشمل النساء ، لأنه كان لا يزال من غير المعتــاد بالنسبة للنساء أن يتجاوزن المستوى الثالث من التعليم) •

وكان من المفهوم أن يحدث تفاعل ضد هذا الوضع المحافظ والتخبوى لصالح الأدب المحلى vernacular • وقد أدى هذا الوضع باتحاده مع الصوفية الشائعة التى تركز على شخصية الفنان ، كما رأينا ، الى تحد معين للوضع خلق نخبويته الخاصة فى مفهوم يرى أن المرء اما أن يعرف القراءة معرفة جيــدة ، أو أنه لا يعرفهــا • اذا كان المرء يعرف القراءة فانه يســتوعب الأدب الرفيــع « بصورة طبيعية » بنفس الطريقة التى يستوعب بها ذواقة الطعام غذاء راقيا fine ، وكان الشعور السائد أن التعليم فى مجال الأدب يمكنه فقط أن يهذب قدرة موجودة بالفعل ويوجهها ولا يمكن لتلك القدرة أن توجد اذا لم توجد قدرة كامنة •

وهكذا اختير التعليم الكلاسيكى التقليدى باعتباره الطريقة الأفضل، ان لم تكن الوحيدة فى الحقيقة ، لتطوير تلك المواهب الطبيعية • ومع هذا انحدر الاختبار تدريجيا الى الانطباعية ، الممارسة الثانية التى خاض معها النقد الجديد صراعه • ان الاستجابة الوجدانية للقارىء فى القراءة الانطباعية لها أسبقية على الفهم الحقيقى لتفاصيل النص ، وتعتبر هذه الاستجابة ذات اهمية رئيسية • وصارت القدرة على فهم معنى النص اقل اهمية من القدرة

على الادعاء بأن المرء يستجيب لذلك النص أو « يشعر » به · وقد أصبح « استيعاب الأدب » ، في الحقيقة ، تعبيرا مهذبا عن عملية استخدمت النص الأدبي وسيلة لاقحام استجابة وجدانية لم تكن دائما على علاقة قوية بمعناه · فقد احتلت التداعيات الذاتية الأسبقية بالنسبة للمعنى الموضوعي الذى قد يتضمنه النص ·

وكان النقد التاريخي Historicist Criticism نتاجا لتطورات القرن التاسع عشر فى التاريخ ، وعلم الحفريات ، وفقه اللغة · وقد سعت التاريخية Historicism ، كطريقة لقراءة النصوص ، الى ترسيخ السياق التاريخي للنص ، والبحث عن مصادره التاريخية وتأثيراتها عليه ، ووضع النص فى مكانه من حياة المؤلف · وبتعبير آخر حولت التاريخية العمل الأدبى الى وثيقة تاريخية : تكمن أهميته الرئيسية ومعناه الحقيقى فى وضعه فى فترة زمنية معينة ووضعه فى حياة المؤلف ·

وهكذا فان الممارسات الثلاث التى عارضها النقد الجديد كانت ممارسات اجتماعية (نزعة الأدب الرفيع) ، ووجدانية ـ نفسية وذاتية (الانطباعية) ، ووثائقية (التاريخية) · لم تتجه أية ممارسة من هذه الممارسات الى النص الأدبى ذاته · وأتت الحرب العالمية الأولى ، مع هذا ، بكثير من التغيرات الاجتماعية والتصورية · وتشمل هذه التغيرات الموقف من انتاج نصوص الأدب ومن ادراكها · ولم يتضح فقط أن النظام الاجتماعى القديم غير دائم ولكن اتضح أيضا أنه غير معصوم · وقد فتح هذا الشرخ مناطق كثيرة للتساؤل والحكم فيما كان يبدو وكأنه حقائق وبنيات تاريخية سرمدية انتقلت الينا من العصور السابقة · ويتضح الشك فى النظام الأقدم وفى فرضياته وتدميرها فى تلك الحركات التى ماج بها عالم الفن كالتعبيرية Expressionism ، والدادية Dada والسريالية Surrealism · وقد قلبت هذه الحركات رأسا على عقب المفاهيم التقليدية عن تمثيل الفن للواقع ، وعن الموضوعات الملائمة للفن ، وكيفية « قراءة » العمل الفنى · وقد أثير التساؤل فى عالم الأدب حول فرضيات النظام الأقدم عن الطبيعة الخاصة والمتميزة فى انتاج نصوص الأدب وادراكها ، وبالمثل تم رفض عبادة الشخصية فى الأدب ـ أى رفض فكرة أن الأدب لا يمكن أن يكتبه ويقرؤه الا الذين يتمتعون بقدرات وحساسيات خاصة ·

ثمة نقطتان جديرتان بالملاحظة فى الاشارة الى أصول النقد الجديد وتطوره · النقطة الأولى ، بالرغم من اشتراك النقاد الجدد فى عدد من القواعد والفرضيات الا أنهم ، كما أشرنا فى الفصل الأول ، لم يقدموا ، كجماعة واحدة ، نظرية واحدة متجانسة ·

يمكن تقسيم النقاد الجدد الى عدد من الجماعات • طورت احداها مقاربتها للأدب في انجلترا وأطلق عليها اسم « النقد العملى Practical Criticism » ، وارتبطت باسم ريتشاردز I. A. Richards وآخرين ، وكانت نظريته نظرية لغوية بصورة أساسية • وقد تبنى ، في مناقشته لوظيفة الادب ، مقاربة لفحص سيكولوجية القارىء واستجابته العصبية للنص كوسيلة لخلق الانسجام بين عقل القارىء وشعوره في عملية ادراكه لمعنى النص • افترض ريتشاردز في النقد العملى Practical Criticism دراسته التى كتبها في ١٩٢٩ عن الكيفية التى يقرأ بها القراء الشعر بالفعل ، تلازم أربعة أنواع من المعنى : **الفهم** Sense (الشىء الذى يتم الكلام عنه) ، **الشعور** Feeling (موقف المتكلم من الشىء الذى يتم الحديث عنه) ، **النغمة** tone (موقف المتكلم من المستمع) ، **والهدف** intention (التأثير الذى يرغب المتكلم في تعزيزه (١٨١ ـ ٢) • وصار هذا التقسيم للمعنى ، بأجزائه الأربعة والمحتمل في كل ما ينطق به الانسان ومن ثم في النصوص الشعرية أيضا ، استراتيجية أساسية في تطبيق النقد الأدبى وبصورة كبيرة ، في تدريس هذا التطبيق في انجلترا •

وكان ت• س• اليوت T. S. Eliot هو المؤثر الآخر في هذا المجال، وهو أمريكى انتقل الى انجلترا ، وجادل من أجل خصوصية النص الأدبى ولغته • وتضمن تنظيره الأدبى توكيدا على أهمية التاريخ الأدبى بدلا من التوكيد على النصوص المفردة وعملية تفسيرها •

ارتبط اسم ليفز F. R. Leavis بالمدرسة البريطانية في النقد الجديد ، وقد أسس مع زوجه G. D. Leavis مركزا لدراسة النظرية والنقد في جامعة كمبردج • وأسس ليفز وزوجه أيضا مجلة Scrutiny وهى مجلة فصلية صدر عددها الأول في مايو ١٩٣٢ • وانتشرت هذه المجلة بين جمهور واسع من عامة القراء والدارسين الأكاديميين ، ونشر فيها ليفز وزوجه وجماعتهما أفكارهم المشاكسة والعدائية (٣) • هاجمت جماعة ليفز ما أطلقوا عليه « انتشار اللغط الأدبى Literary Racket وقوة العصابات the gangs وتبريريتها » (F. R. Leavis, «The Literary Racket,» Scrutiny 1 : 160) ونبذوا أدب عصر ادوارد Edwardian literature الذى أعجبت به النخبة المثقفة من ذوى الخبرة الذاتية والأكاديميون ، نبذوه باعتباره عقيما وشاحبا • وقصد « بالعصابات » الأدوات التى بواسطتها تم الحفاظ على الوضع الأدبى الراهن • وقد شملت شبكة الشباب التى تتكون من أفراد كانوا زملاء في المدرسة والجامعة ، والدارسين الذين اهتموا

---

(١) للاطلاع على Scrutiny وهدفها واهميتها • انظر

Francis Mulhern. The Moment of "*Scrutiny*" (London : Verso. 1981).

بترسيخ نص مناسب على المستوى التحريرى editorially ، ولم يهتموا بما قد يعنيه هذا النص ، وكتاب المراجعات الأدبية الذين بدا أنهم ينتمون لناد صمم لحماية اهتمامات وأذواق أدبية معينة • وبدلا من هذا « اللغط الأدبى » ، تاقت جماعة ليفز الى ترسيخ نقد أدبى أكثر تحررا وأمانة على المستوى الفكرى ، وترسيخ شريعة أدبية ، تدعى ، بكلمات عنوان واحد من كتب ف• ر• ليفز « التقليد العظيم The Great Tradition » . وكانت خواص هذا التقليد أخلاقية بالدرجة نفسها التى كانت بها أدبية ، كانت أصالة المشاعر واخلاصها ، على سبيل المثال ، تعتبر مهمة فى العمل الأدبى (٤) •

احتل ، أيضا ، كتاب وليم امبسون William Empson « سبعة انواع من الالتباس Seven Types of Ambiguity » مكانته كنص نظرى مهم فى **النقد الجديد** فى انجلترا • يستكشف امبسون ، وهو واحد من تلاميذ ريتشاردز ، فى هذا الكتاب ، الوسائل التى بواسطتها تنفتح لغة النص الأدبى على تعقيدات المعنى المشتق من ايتمولوجيا etymology الكلمات ذاتها ، ومن تداعياتها الثقافية ، ومن ضغوط السياق الذى توضع فيه • ويتوافق منهج امبسون مع منهج **النقد الجديد** فى أمريكا ، وكان له تأثير حاسم على بعض أعمالهم •

وتكونت احدى هذه الجماعات ، بصورة أساسية ، من عدد من الشعراء البارعين الذين طور بعضهم نظرياته خارج المؤسسة الأكاديمية ، وتأثروا تأثرا عميقا باليوت وآخرين • وتشمل هذه الجماعة الين تيت Allen Tate ، وجون كرو رانسوم John Growe Ransom ، وكلينت بروكس Cleanth Brooks • وتكونت جماعة أخرى فى الجامعة ، وطورت نظرية فى **النقد الجديد** ضمن خطوط أكثر مدرسية وأكثر تقليدية • وتشمل هذه الجماعة منظرين من أمثال كرين R. S. Crane وايلدر أولسون

---

(٤) بطريقة ما ، كان ليفز الوريث الروحى لماثيو أرنولد عميد القيم الثقافية الانجليزية فى القرن التاسع عشر • رجع ليفز ، كما فعل ارنولد ، مرة واخرى ليهاجم ما أطلق عليه أرنولد فى الثقافة والفوضوية Culture and Anarchy ، اى صعود الاذواق والمواقف التى ليست غير مهذبة وغير مثقفة فقط ، ولكنها تهدد أيضا الثقافة عموما بالتلوث والابتذال • ومع هذا يحتل الفلسطينيون Philistinism فى رأى ليفز مراكز القوة فى معاهد الأدب والتعليم الحقيقية التى يفترض انها تهاجم هذا الابتذال لاخلاق المجتمع ونسيجه الفكرى • وايضا ، لرغبة أرنولد التى عبر عنها فى مقال بعنوان : « وظيفة الأدب فى الوقت الحالى » فى أن الامة يجب أن تتعلم الافضل ، وما تم التفكير فيه وما قيل له نظيره فى مفهوم ليفز عن التقليد العظيم •

Elder Olson ، وكانــا عضوين فيما يسمى بمدرسة شـيكاغو التى تأسست فى جامعة شيكاغو • وقد أدى اهتمامها بمناهج أرسطو التحليلية، فى مجال نظرية الأدب ، الى تركيز خاص على الأوجه الشكلية فى النص الأدبى • (ومع هذا ، علينا أن نلاحظ أن نقاد شيكاغو لم يعتبروا أنفسهم **نقادا جددا** ، وهاجموا فى الحقيقة **النقد الجديد** لافتقـاره الى نظام فى نظريته • وبالمثل ، تم تصنيف ف• ر• ليفز ووليم امبسون بصورة عامة ضمن مدرسة **النقد الجديد الانجليزية** ، مع أنهما كانا ، أيضا ، غالبا على اختلاف مع كثير من فرضيات **النقد الجديد** وتطبيقاته) •

النقطة الثانية المهمة والجديرة بالملاحظة هى أنه مع أن **النقد الجديد** انبثق كثورة ضد مدارس النقد الأقدم ، الا أن نظرياته تأثرت حتما بتلك المدارس • توجد ، مثلا ، نظرية النزعة العضوية فى الأدب the theory of literary organicism ، التى تدعم الكثير من تنظيرات **النقد الجديد** فى الأدب ، **بصورة تفصيلية فى** أعمال كوليردج Coleridge ، ومع هذا فقد وقف عدد كبير من **النقاد الجدد** ضد **الشعراء الرومانسيين** باعتبارهم شعراء ينتمون **للمؤسسة** ، واحتجوا على تأثيرهم ، خاصة فى الجامعات حيث يحتفظ الشعر الرومانسى والنظرية الرومانسية بنفوذهما •

نستطيع أن نرى تـأثير **الرومانسية** فى **النقد الجديد** فى كل من طريقته فى تصور الأدب وفى ابتكاره مصطلحات لمناقشته • تقوم نظرية الشكل العضوى التى قدمها النقاد ـ الشعراء **الرومانسيون** ، خاصة كوليردج، على فرضية أن القصيدة (٥) :

« تبدأ فى صورة « بذرة » « seed » أو « جرثومة » « germ » فى مخيلة الشاعر الخلاقة ، ان نموها عملية لا شعورية تتوقف على تمثلها لمواد غريبة ومتنوعة ، ويتحدد تطورها وشكلها النهائى ذاتيا ، وتكون النتيجة شبيهة بشىء حى من حيث اندماج التعددية والوحدة ، والخاص والعام ، والمحتوى والشكل ، وانصهارهما » •

وكان لتبنى هـذا المفهوم عـدد من النتائج المهمة فى نظرية **النقد الجديد** •

أتاح هذا المفهوم **للنقد الجديد** أن يرى ، أولا ، أنه اذا كان النص الشعرى يقلد بعض العمليات البيعة التى يشارك فيها وينتج عنها فمن الضرورى أن يكون معناه فى متناول القراء كلهم ، لأنهم ، أيضا، يشتركون

---

(٥) Fabian Gudas, "Organism", *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, ed Alex. Preminger et al., enlarged edition. (London : Macmillan, 1975).

فى هذه العمليات الطبيعية • وقد أتاح **النقد الجديد** ، بهذه الطريقة ، لكل انسان أن يقوم بعملية استنتاج المعنى من نصوص الأدب • ومع هذا ، تحول النظرية فى التطبيق بؤرة الرأى القائل بامكانية التناول ، تحوله من قدرات القارىء الطبيعية الى طبيعة مناهج النظرية التى يمكن للقارىء أن يتدرب عليها بسهولة • وهذا لا يتضمن بأية حال أن**النقد الجديد** نظرية سطحية أو حتى بسيطة بناء على هذا • ومع هذا توحى بلاغة الايضاحات التطبيقية **للنقد الجديد** ايحاء قويا بأن أى قارىء ، بتوجيه حقيقى ، يستطيع أن يكون حاسة مماثلة فى تناول النص الأدبى • وهذا أحد الأسباب التى رسخت أقدام **النقد الجديد** بقوة فى المعاهد الأكاديمية فى معظم الأماكن فى البلاد الناطقة بالانجليزية : كان ادعاؤه البلاغى (مع أنه غالبا كان ادعاء ضمنيا) عن اتاحة النص الأدبى ادعاء مفهوما بديمقراطيته الواضحة لكل من المدرسين والدارسين •

وكان لمبدأ الشكل العضوى organic form جاذبية أخرى • اذا كان النص الأدبى عضويا بمعنى أن أجزاءه كلها تعمل مع بعضها لتخلق كلا متجانسا يعكس الطبيعة ، فانه يمكن القول بأن النص كينونة مكتفية ذاتيا self-sufficient ، تماما كالنباتات والحيوانات • وتصبح الأسئلة عن الظروف التاريخية التى تحيط بتصور النص واكماله أسئلة غير ملائمة تماما ، ربما الا اذا كانت وسيلة لترسيخ ضرب من هوية النوع العبقرى ، أو ترسيخ نسب للنص أو لتفسير سمات معينة فيه كخواص الأداء والنحو ، كما يمكن تفسير امتياز كلب أو قط بتتبع سلسلة نسب الحيوان • ان وجود النص على الصفحة هو المهم • ان هذا وحده يتيح فهم النص والاستجابة له بدون الرجوع الى المعلومات والتفاصيل الخارجية بدرجة كبيرة • وهكذا طور **النقاد الجدد** فكرة العضوية الرومانسية فى اتجاه خاص • استطاع **النقاد الجدد** ، بتحويل التوكيد من الوعى المتعضى oganising للشاعر الى البنية اللفظية للنص ذاته ، أن يروا النص باعتباره مستقلا ، على الأقل ، عن الظروف التاريخية والسياق التاريخى المحيطة بابداعه •

وهكذا يعتمد المعنى فى النص اعتمادا كبيرا على تحليل شكله • تماما كما أن النبات ليس له «معنى» خارج المادة التى يتكون منها والبنية التى تنظم تلك المادة ، هكذا يجب استنتاج معنى القصيدة من فحص دقيق للمادة ـ الكلمات ـ التى تتكون منها ، وهكذا تكون البنية ـ النحو، والتركيب والبلاغة ، ومختلف الأنماط الشكلية أيضا ـ غير قابلة للانفصال عن الشكل : انك لا تستطيع أن تنقل معنى القصيدة كما لو كان سائلا نفيسا تصبه فى اناء جذاب ومنمق ولكنه اناء لا أهمية له • يجب ، أيضا ، وضع الاناء فى الاعتبار •

خضع ربط الشكل بالمحتوى ، بطريقة رائعة ، لتقاليد النقد الأدبى المقبولة حتى الآن ، طريقة نشأت عن تفضيل البلاغة الكلاسيكية الجدلية forenisc (أى ، المقنعة (Persuasive : ان اللغـة المجـازية فى الشعر مجرد ديكور • واذا كان الشكل والمحتوى لاينفصلان ، فان الطريقة التى يختارها الشاعر (أو الشاعرة) للتعبير عن نفسه (أو نفسها) لها صلة مباشرة بالمعنى • ان اســتخدام أية طريقة أخرى للتعبير عن فكرة ينشأ عنه فى الحقيقة **تغيير جوهرى فى تلك الفكرة** • وهكذا لا تكون اللغة المجازية مجرد ترسيخ لفكرة نستطيع أن نفصلها عن الكلمات التى تعبر عنها : تؤثر الصور المجازية ، كالاستعارة ، تأثيرا حقيقيا على معنى النص •

ولهذا السبب ، حذر **النقاد الجدد** مما أطلقوا عليه هرطقة الشرح heresy of paraphrase (انظر بروكس ، The Well Wrought Urn ١٩٢ ــ ٢١٤) • ويمكن الشروع تماما فى شرح نص شعرى ليس فقط بافتراض أن المعنى أو الفكرة أو « الرسالة » التى يحملها النص يمكن فصلها عن عملية التعبير عنها ، ولكن يمكن أيضا أن نفترض أن علاقة الشكل بالمحتوى لبست مشكلة •

ويرتبط هذا أيضا بمبدأ الشكل العضوى كسمة محددة لنصوص الأدب • تماما كما تكون الشجرة ، فى الطبيعة ، ذاتهـا ولا تكون شيئا آخر ، أو يكون الكلب ذاته ولا يكون قطة ، هكذا تكون للقصيدة أيضـا هوية ذاتية مستقلة • وللبرهان على هذا ، افترض **النقاد الجدد** أن اللغة التى تستخدم فى كتابة الشعر تختلف عن لغة الكلام اليومى وعن لغة الأنواع الأخرى من النصوص غير الأدبية فى عدد من النقاط المهمة •

انا نميل حين نتناول نصوصا غير أدبية ، وبصورة خاصة نصوصا غير شعرية ، الى افتراض أن لغتها تشبه فى عملها لوحا من الزجاج النقى ، وأنها توصلنا الى معنى الكلام المنطوق أو القطعة المكتوبة • اننا نفترض ، فضلا عن هذا ، أن هذا المعنى يحيلنا الى أشياء ، أو أشخاص أو أحداث فى عالم الواقع • وهكذا قد تفهم عبارة مثل « انها تمطر بغزارة فى المنطقة كلها » بصورة مباشرة باعتبارها وصفا رصديا لحدث حقيقى •

تقوم اللغة ، مع هذا ، بوظيفة مزدوجة فى نصوص الأدب • ان احدى عملياتها ، بالطبع ، ان تقدم معنى اشاريا denotative يحيلنـا الى الأشياء والأحداث والأشخاص سواء أكانوا من الواقع أم من الخيال • ولكن دورها الأهم فى الأدب ، مع هذا ، هو التوكيد على سمات النص اللغوية ، وتعميق تأثيرها على المعنى الاشارى وتكثيفها له • ويتحقق هذا باستخدام عدد كبير من الحيـل : الأداء غير المألوف ، الاعتماد على اللغـة المجازيـة كالاســتعارة والرمز اعتمادا كبيرا ، اســتخدام الكلمات والصور الغنية

بالايحاءات والمعانى الضمنية التى تغلف المعانى الحرفية والاشارية بظلال لدلالات أخرى محتملة ، الأنماط والبنيات الصادمة للكلمات والأصوات ، وأيضا ترتيباتها التركيبية والبلاغية ، مع أنماط الصور المشابهة · وبتعبير آخر ، ان البنية اللفظية للنص الأدبى بنية انفعالية بدرجة كبيرة · وهكذا مع أننا قد نتناول لغة النصوص غير الأدبية كما لو كانت لغة شفافة ، فاننا نجد فى المقابل أن لغة الأدب تحتاج الى تركيز وتحتاج الى فحص دقيق لأنها غالبا مبهمة وصعبة ·

يؤدى هذا الاستخدام الدقيق والمكثف للغة فى النصوص الشعرية الى خلق سياق لفظى تقاس عليه التأثيرات المفردة · ان ضغط هذا السياق على سمات النص المفردة لا يساعد فقط على تحديد معنى هذه السمات ولكنه مسئول عن نص **السخرية** irony · ان الاستخدام الخاص لهذا المصطلح فى نظرية **النقد الجديد** يعنى ادراك التناقضات والالتباسات والمفارقات (تكاد تكمن تماما فى معانى الكلمات ذاتها) التى توسع مدى احتمالات المعنى فى النص · وهكذا ، فى المثال المذكور من قبل ، تصبح عبارة « انها تمطر بغزارة فى المنطقة كلها » ، اذا وضعناها فى قصيدة تتناول فقد الحب أو موته ، أكثر من مجرد وصف للطقس : تصبح استعارة تسقط حزن المتكلم على ما يحيط به (أو بها) · ويختلف ، تبعا لهذا ، معنى البيت اذا كان فى قصيدة عن الحرب وآثارها · ان المعنى **الحرفى** والرصدى meteorological لا يضيع ، لكن السياق الذى تبدعه القصيدة يمارس ضغطا على البيت بحيث تكتسب العبارة معنى يختلف تماما عن ملاحظة المناخ الردىء · ان هذا الضغط هو ضغط السخرية ·

يؤدى افتراض **النقد الجديد** أن النص الشعرى مطوق ـ ذاتيا self-enclosed ومحدد ذاتيا self-determining ، الى رؤية النص باعتباره موضوعا · مع أن بنية القصيدة تتكون من كلمات تكون بصورة أساسية بنية زمنية (أى أن معناها يكتشف فى تسلسل زمنى) الا أنها تدعونا بدرجة أكبر الى النظر اليها كتمثال أو كصورة زيتية : أى أن نراها كوحدة من المعنى بدل أن نراها كتتابع للكلمات والأصوات التى تكونها · وللتعبير عن هذا الأمر بصورة مختلفة ، يجب أن نرى القصيدة كموضوع ذى ثلاثة أبعاد فى **الفراغ** space وليس كموضوع فى الزمن · وتوحى عناوين عدد من الأعمال الأساسية فى **النقد الجديد** بهذا المفهوم للنص كموضوع : على سبيل المثال **The Well Wrought Urn** (an urn هى عموما زهرية مزخرفة ، تستخدم غالبا فى الوقت نفسه ، حرفيا أو رمزيا ، لحفظ رماد الميت ولتقديم حلية جمالية تبعث على السرور) ،

و **The Verbal Icon** (an icon هى صورة أو لوحة زيتية تحمل غالبا معنى ضمنيا للزخرفة) ، و **The World's Body** (ويندمج هنا مفهوم الشكل العضوى بفكرة النموذج الذى يلهم الفن) •

وبالرغم من رغبة **النقاد الجدد** فى تبنى الدقة العلمية كعنصر فى تحليل الأدب ، وبالرغم من توكيدهم على الحاجة الى التركيز الدقيق على السمات اللغوية واللفظية لنصوص الأدب ، الا أن **النقد الجديد** فشل فى استنباط أية نظرية مكتملة عن اللغة ذاتها أو فى تبنيها • وهو أمر يبعث على الفضول فى نظرة عن الأدب تعطى الأولوية للغة النص الى حد بعيد ، خاصة حين كانت التطورات تتم فى مجال علوم اللغة والأسلوبية وكان من الممكن استعارتها ، أو تكييفها ، لأغراض **النقد الجديد** • ان رفض **النقاد الجدد** العام للعلم كطريقة للبحث قد يفسر هذا الاهمال تفســيرا جزئيا • ومع أن **النقاد الجدد** تمنوا أن يجعلوا دراسة الأدب موضوعية ، وأن يجعلوهــا فرعا أكاديميــا له دقة البحث العلمى ، بدلا من تركهــا مجالا للهواة الموهوبين فقط ، الا أن عــددا من هؤلاء النقاد رأى أن العلم مســئول عما أطلق عليــه • س • اليوت « **تفــكك الحســاسية** **the dissociation of sensibility** » (« الشــعراء الميتــافيزيقيون The Metaphysical Poets » مقالات مختــارة ، ٢٨٧ ــ ٨) ، أى تفتيت الوعى الانسانى بحيث لا يستطيع المجتمع أبدا أن يتمتع بالوحدة والاتجاه اللذين تمتع بهما ذات يوم • وقد أقر اليوت وآخرون أن الفترة الأخيرة من عصر النهضة هى الفترة التى وصلت فيها الحساسية الموحدة الى قمة تحققها ، قبل أن تضمحل وتتلاشى فى السعى وراء العلم والتكنولوجيا •

وقد مثل الشعر لعدد كبير من هؤلاء النقاد وسيلة يمكن بواسطتها تحقيق وحدة مؤقتة • ولم تعتبر عملية السخرية فى النص الشعرى حيلة من حيل التفتيت ، ولكنها اعتبرت حيلة من حيل الوحدة ، حيث يمكن أن توضع العناصر المتباينة ، والمتصارعة غالبا ، فى علاقة تجانس مع بعضها طوال خبرة القارىء بالقصيدة • ومن ثم فقد عكست لغة الأدب بطريقة مهمة الواقع كسلسلة من الخبرات المقطعة والمتناقضة والمبهمة ، وكشفت عن امكانية اعادة التوفيق المحتملة والمثالية لتلك الانقطاعات بواسطة احدى الخبرات الأدبية المتجانسة •

وكان من الضرورى ، ليحدث هذا ، صياغة عدة فرضيات تتعلق بالنص • وكانت الفرضية الأولى هى استقلال النص عن مؤلفه • ان الانتباه الى مؤلف النص يصرف الانتباه عن مركزية النص ذاته ، ويكون

أكثر ميلا لتوكيد تفكك الحساسية من خلق انسجام بين العناصر المتباينة ·
ولأن ادراك وجود المؤلف يخلق فجوة بين القارىء والنص ، فانه يعمق الفروق التاريخية ويميل الى ترجيح معنى النص لصالح هدف المؤلف سواء أكان هدفا معروفا أم مفترضا ·

وهكذا ، فان **النقد الجديد** لا يشجع البحث فى سيرة حياة المؤلف وسيكولوجيته فقط ، ولكنه أيضا لا يشجع البحث فى هدف المؤلف من كتابة القصيدة · فى مقال مهم بعنوان « The Intentional Fallacy » كتب بالاشتراك مع مونروى بيردزلى Monroe Beardsley ونشر فى The Vebral Icon يهاجم ويمسات الابن W. K. Wimsatt, Jr الفكرة التى ترى أن معنى القصيدة يعتمد على هدف مؤلفها حين يكتبها · يرى ويمسات ، ضمن أشياء أخرى ، أن هدف المؤلف مشهور بعدم الاستقرار ـ من المعروف أن المؤلفين يغيرون أفكارهم وهم يكتبون العمل ـ وبعدم امكانية التوصل اليه ، لأننا لا نملك فى كثير من الحالات وسيلة لاستنتاج اهداف المؤلف بصورة دقيقة (قد تكون حالة شكسبير ، الذى لا نعرف شيئا عن حياته الخاصة واهدافه كمؤلف ، حالة توضيحية) · وبتعبير آخر ، اما أن يكون المؤلفون أنفسهم لا يعرفون أهدافهم ، أو أنهم يرفضون اعلانها أو لا يستطيعون اعلانها ·

من ناحية أخرى ، لدينا القصيدة التى لابد أن تجسد معنى من نوع ما ، سواء أكان هذا المعنى يقع ضمن هدف المؤلف أم لا يقع · ان « معنى المؤلف author's meaning » اما أن يوجد على الصفحة ، أو يظل غامضا علينا الى الأبد · لا يجب أن نتيح للبحث البيوجرافى أن يمسخ النص ومعناه ويحولهما الى مجرد قراءة لهدف المؤلف · اذا قام المؤلف بدوره (أو دورها) بصورة حقيقية ، فان هدفه (أو هدفها) يكون جزءا من المعنى الذى نستنتجه من النص ، واذا لم يقم بدوره (أو لم تقم بدورها) ، يكون الهدف ، بالتالى ، لا علاقة له بذلك المعنى ·

اذا لم يكن الشاعر أو هدف الشاعر فى كتابة القصيدة أساسيا فى فهم النص فان هذا يجعلنا لا نفهم الحديث عن القصيدة باعتبار أن الشاعر هو الذى يقولها · ولذا يفضل **النقاد الجدد** الحديث عن **الصوت المتكلم** فى القصيدة ، أو **المخاطب** او **القناع** persona · والمصطلح الأخير ، وهو كلمة لاتينية تعنى « القناع » ، مصطلح موح : بدل أن يتكلم الشاعر بصوته الخاص (أو بصوتها الخاص) فانه يتقمص شخصية بواسطة مجموعة من الخواص اللفظية · وقد تتطابق هذه الخواص مع خواص

الشاعر الحقيقية ولكن ليس من الضرورى فى استنتاج معنى النص أن نعرف ان كانت تتطابق أو لا تتطابق • وهكذا ، مع أن روبرت براوننج Robert Browning ربما كان يتحدث عن نفســـه أو اليها فى قصـــيدة « Home-Thoughts, From Abroad » ، التى يفكر فيها المتكلم،وهو بعيد عن انجلترا ، بحنين الى بيت ريفى فى الربيع ، الا أنه لا يستطيع أن يتكلم بصوته فى وضوح فى قصيدة « My last Duchess » : ان افتراض أن براوننج هو الذى يتكلم فى قصيدة « My last Duchess » يجعلنا نتجاهل أن الشاعر كان رجلا انجليزيا عاش فى القرن التاسع عشر وفر مع امرأة كان يحبها وكانت زوجا له ، ونضع مكان هذه الحقيقة صورة فاسدة لدوق فيرارا Ferrara فى ذروة عصر النهضة ، والذى كان يتفاوض من أجل عروس جديدة فى الوقت الذى قتلت فيه دوقته السابقة •

يتيح استبدال القناع بالمؤلف حرية أكبر للقارىء فى عملية استنتاج معنى النص • ومع هذا ، لا يمكن أن نفترض نتيجة لهذا اننا نستطيع ان نستنتج أى معنى نريده من النص • بينما تتيح البنية اللفظية عددا من المعانى المحتملة ، قد يكون عدد كبير منها طبقات احداها فوق الأخرى ، الا أنها هى السلطة النهائية على المعنى فى النص • يفترض **النقد الجديد** أن تعدد المعنى **منوط بالنص** ، وليس بالقارىء ــ انه تمييز مهم ، حيث ان النظرية البنيوية وما بعد البنيوية تفترض العكس •

يتضمن موقف **النقد الجديد** من المؤلف موضوعا آخر من الموضوعات الحاسمة : موقف هذه النظرية من التاريخ • من الشـــائع اساءة فهم **النقد الجديد** بأنه لا تاريخى ahistorical تماما • بينما يصـــح أن **النقاد الجدد** لم يؤكدوا على دور التـــاريخ فى نظريتهم وفى تطبيقهم ، الا أنه لا يصح ، كما يدعى عدد كبير ممن ينتقصون من شأن النظرية ، أنهم يلغونه الغاء تاما • أولا ، يتضمن تأكيد اليوت وآخرين على أهمية تاريخ الأدب ذاته صلة باهتمامات تاريخية (انظر مقال اليوت « التقليد والموهبة الفردية Tradition and the Individual Talent » ، مقـــالات مختارة ١٣ ــ ٢٢) •

وكان النقاد الجدد يدركون ، فضلا عن هذا ، البعد التاريخى للغة ذاتها • وكانوا يعرفون أن الظروف التاريخية ، بما فى ذلك الظروف اللغوية ، قد تؤدى الى قراءة تختلف عن القراءة التى يقوم بها قارىء اليـــوم • ويذكر بروكس Brooks فى الحقيقـــة هذا فى كتـــابه المهـــم The Well Rought Urn :

« حتى نفهم شكسبير ، علينا ببساطة أن نفهم ماذا تعنى كلمات شكسبير . وتتضمن هذه النقطة الأخيرة تضمينات هائلة : لأنها تعنى أنها أكثر من مجرد موضوع لتخزين قليل من المعانى المهجورة . قد يرتبط باللغة طريقة لفهم الواقع ، أو فلسفة ، أو تأمل العالم كله . وآخر شخص يستطيع أن يتحمل نتائج انكار أهمية ظلال اللغة هو شخص مثلى يعلق أهمية عظيمة على الدلالات ونغمة الشعور وأدق ما يميز كلمات الشاعر . علينا أن نواجه المشكلة ، انها ليست مشكلة سهلة » (٢٣٦) .

يرى بروكس أن هذا يعنى أن على القارىء أن يتعامل مع قصائد من عصور أخرى بالطريقة نفسها التى يتعامل بها مع قصائد من لغات أخرى : وبتعبير آخر ، على القارىء أن يقبل درجة من « الترجمة » حتى يستنتج معنى النص .

ومع هذا ، تكمن خطـورة المقـاربة التاريخية المتطرفة فى رأى **النقاد الجدد** فى أننا قد نماثل بين « الشعر » وبعض المعتقدات أو التأثيرات الوجدانية التى تنشأ آليا عن « شروط تاريخية معينة » (٢٣٦) . وبالنسبة **للنقد الجديد** ، يبقى الشعر شعرا ، ومن ثم يمكن أن يفهمه قارئه ، بصرف النظر عن الشروط التاريخية التى ساهمت فى انتاجه . ان ربط معنى القصيدة بتلك الشروط التاريخية يعنى القبول بالنسبية التاريخية historical relativism . اننا ، على أية حال غير قادرين عموما أن نعرف كل التفاصيل التى تتعلق بالظروف التاريخية لتشكيل القصيدة معرفة مطلقة ، ولذا فاننا نعيد خلقها بصورة غير دقيقة ، وقد بدا **للنقاد الجدد** أن المناقشة التاريخية فى قراءة الشعر كانت تافهة من الأساس لأنها سعت للحديث **عما** كتبت عنه القصيدة (٦) .

ولهذا صارت قصيدة ارشيبالد ماكليس Archibald Macleish « فن الشعر Ars Poetica » ، ببيتيها المشهورين المثيرين ، « ليس على الشعر أن يعنى / ولكن أن يكون Poetry should not mean/But be » ، من معارك **النقاد الجدد** الأساسية . تؤكد القصيدة على تكامل النصوص الشعرية وحيويتها ، وتتحدى الأشكال التقليدية للمقاربة النقـدية التى تشرح هذه النصوص ، وتحيل أطرافها وأعضاءها المختلفة الى مجالات أخرى غير أدبية كالتاريخ ، والبيوجرافيا والسيكولوجيا ... الخ . وبهذا الفهم ، ليس على القصيدة أن « تعنى » ، ولكن يجب مقاربتها كموضوع

---

(٦) من أجل دفاع النقد الجديد الاستعادى retrospective ضد الاتهامات الشائعة كالاتهام بالافتقار الى المنظور التاريخى ، انظر رينيه ويليك .
René Wellek. "The New Criticism : Pro and Contra", in *The Attack on Literature and Other Essays*, 89-103.

ظاهراتى a phenomenal object ، أى كموضـــــوع ـ فى ـ ال ـ عـــالم an object-in-the-world .

اذا كان المؤلف غائبا عن النص ، ولا يستطيع تحديد معناه ، يصبح دور القارىء بالتالى أكثر أهميه • ومع هذا فقد قاوم **النقاد الجدد** ، كما رأينا ، القراءة الانطباعية أو الذاتية التى تشجع القارىء فقط على أن « يستجيب » للنص أو « يعجب » به ، بدون الحاجة الى استنتاج معنى **خاص** ومفهوم intelligible لذلك النص (انظر ، على سبيل المثال « The Affective Fallacy » فى **The Verbal Icon** (٢١ ـ ٣٩) •

ان قبول القارىء كمحدد a determiner لمعنى النص يعنى مواجهة خطر عامل التذبذب الذى سيدخل عملية استنتاج المعنى • سيقوم القراء المختلفون ، فى ظروف مختلفة ، أو حتى القارىء نفسه فى حالات مزاجية مختلفة ، بقراءات متغيرة تماما للقصيدة • لا يجب أن نسمح لهذه التغيرات أن تصبح معنى النص ، الذى يتكون من بنية لفظية ثابتة ، مع أنه متعدد المستويات فى دلالاته المحتملة ، الا أنه من الأفضل أن نقدم معنى لا يعتمد على أهواء عقل القارىء أو ظروفه الجسدية مهما يكن هذا المعنى ثريا •

يفترض **النقد الجديد** ، لضمان ثبات النص الشـــعرى ، وجود متلقين اثنين له • أولا ، يوجد المتلقى **المزعوم** ostensible أو **الظاهرى** apparent : المحبـــوب الذى يخاطبه النص ، ذات المتكلم ، الأمة ••• الخ : ان الاحتمالات متنـــوعة ولا نهائية • ولا يمكن ، فى معظم الحالات ، تماثل هذا المخاطب المزعوم مع قارىء حقيقى ، والا فان علينا جميعا أن نتكلف الابتسام أو نستحى ونحن نقرأ قصائد الحب ، على سبيل المثال •

والمتلقى الثانى **قارىء مثالى** idealised reader ، كمقابل للقارىء الحقيقى ، ويخلق ، كما فى حالة المخاطب المزعوم ، بواسطة النص ـ اللغة المســـتخدمة ، والبنيات النحوية والاستراتيجيات البلاغية المنتشرة فى النص ••• الخ • ومن ثم تتوقف على القارىء الحقيقى actual reader محاولة المواءمة بين نفسه (أو نفسها) وهذا القارىء المثالى • وسوف تؤثر درجة « الصلاحية fit » على الدرجة التى ينفتح بها النص أمام القارىء الحقيقى ، وأيضا على الطريقة التى قد « تفهم » بها القصيدة • وسوف نبرهن القصيدة التى تتطلب منا كقراء حقيقيين ، على سبيل المـــال ، أن نتحلى بمعرفة خاصة ، أو أن نوافق على مواقف اجتمــاعية أو سياسية أو بعض الأعمال البغيضة حقا بالنسبة لنا ، على أنها أقل انفتاحا من بعض القصائد الأخرى •

وهكذا علينا ، كالشاعر ، أن نبتكر قناعا يتيح لنا ، أولا ، أن نتلقى النص كمتلقيه المقصود ـ خليلة المتكلم ، ذات المتكلم ... الخ ، وثانيا ، أن نقرأ النص نفسه كقارئه المثالى . ويكفل هذا الاجراء أو هذه الاستراتيجية الى حد بعيد عملية السخربة الاضافية كما يقيمها **النقاد الجدد** ، حيث نميل مختلف معانى النص المحتملة بالنسبة للمتلقى المزعوم ، والقارىء المثالى والقارىء الحقيقى الى خلق نوع من الاضطراب فى الفهم بسمح بقراءات ساخرة ironical . ومن ثم ستوضح ، بالطبع ، أية اضطرابات من هذا النوع تكون موجودة من قبل فى المقدمة ويتم التأكيد عليها .

يخلق الشاعر القصيدة التى تولد هوية المتكلم أو القناع . ويبدو أن هذا المتكلم ينطق النص الذى يجب أن يقرأ . وينتج القارىء الحقيقى **قناعين** للقراءة . أحدهما قناع القارىء المثالى ، القارىء الذى تخيله الشاعر كمتلق للنص الشعرى . ويدرك هذا القارىء البنيات والاستراتيجيات التى تعمل فى النص . وقناع القراءة الآخر هو قناع المخاطب الظاهر فى الكلام ، أى الشخص الذى يتحدث اليه المتكلم ، وهو عموما أكثر سذاجة و « براءة » من قناع القارىء المثالى . وبالنسبة لقناع المخاطب الظاهر ، على القارىء الحقيقى أن يتخيل ذاته (أو ذاتها) كمحاور للمتكلم .

ان افتراض وجود متكلم ومخاطب يتضمن أيضا افتراض وجود وضع درامى خاص : يذكر القناع سياقا معينا ويتحدث فيه الى مستمع على علاقة به بطريقة ما ، لينه صديق حميم . ويقتضى أيضا هذا الوضع الدرامى وجود علاقة **اجتماعية** بين المتكلم والمستمع ـ باعتبارهما شخصين متساويين ، أو باعتبار المتكلم أسمى والمستمع أدنى (أو بالعكس) ، أو كمحب ومحبوب ... الخ . وتولد هذه العلاقة الاجتماعية ، باتحادها مع الوضع الدرامى ، **نغمة** القصيدة ، التى يعيد القارىء بناءها خلال اللغة المستخدمة فى النص (انظر بروير Brower ١٩ ـ ٣٠) .

من المرجح أن ذلك الولع الذى أبداه **النقاد الجدد** بشعر من أواخر القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر ذو علاقة بفكرة **النقد الجديد** عن الوضع الدرامى الذى يبدعه النص الشعرى . وقد شهدت تلك الفترة ازدهار المسرح فى انجلترا ، وتبدو بعض السمات المسرحية كالمونولوج المسرحى ، على سبيل المثال ، فى معظم شعر تلك الفترة . ان هذا الولع لا يتضمن ، مع هذا ، أن **النقد الجديد** قصر تعامله على شعر عصر النهضة ، مع أن **النقاد الجدد** مسئولون عن رفع مكانة بعض الشعراء مثل دن Donne ومارفيل Marvell من خمول الذكر

النسبي الى المكانة التى بلغاها بحلول القرن العشرين • وفى الوقت نفسه ، أثار **النقاد الجدد** الاهتمام بالشعر المعاصر ، لأن عددا كبيرا منهم كانوا شعراء يمارسون كتابة الشعر مثلما كانوا منظرين • وهكذا ثار **النقاد الجدد** بطريقتين في وجه دراسة الأدب التقليدية الأكاديمية ـ بوضع شعر عصر النهضة وشعر القرن العشرين فى المقدمة فى وقت ساد فيه شعر القرن الثامن عشر ، والشعر الرومانسى والفيكتورى فى المناهج الأكاديمية •

ومن ثم تكون عملية القراءة استراتيجية يتخلى بها القارىء مؤقتا عن هويته (أو هويتها) ليدخل عالم القصيدة ويفهمها من الداخل اذا جاز التعبير (٧) • انه طريق واحد تحافظ به نظرية **النقد الجديد** على استقلال النص الشعرى •

ومع أن **النقاد الجدد** كانوا حذرين دائما من الاشارة الى أن استخدامهم لمصطلح « الشعر poetry » يتضمن الأدب كله ، الا أن عددا كبيرا من أعمالهم المهمة أهملت ، فى الحقيقة ، النصوص القصصية والدرامية ـ باستثناء الدراما الشعرية فى عصر النهضة • وتتمثل الأسباب الرئيسية لهذا الاهمال ، أولا ، فى أن الشعر الغنائى أسهل تماما فى التناول حيث ان القصائد عموما أقصر من النصوص القصصية والدرامية • ان هذا ، من ثم ، سبب ملاءمة القصائد **للنقد الجديد** : ان رغبة **النقاد الجدد** فى توضيح نظريتهم فى التطبيق ، جعلتهم يهتمون باعطاء أمثلة يمكن الامساك بها فى سهولة وبشكل تام •

والسبب الثانى هو وضوح المنهج • يسمح تأويل النصوص الشعرية بتوضيح أنقى للبنيات الشكلية التى تعمل فيها ، ولتوظيف السخرية أيضا • ومع هذا ، قد تطبق مناهج نظرية **النقد الجديد** بالنجاح نفسه على الأعمال القصصية والدرامية •

---

(٧) قارن هذا بملاحظة اليوت حين يرى أن « تقدم الفنان تضحية ذاتية مستمرة ، واستنزاف مستمر للشخصية (« التقليد والموهبة الفردية » ١٧) • يتحدث اليوت هنا عن ديالوج الشاعر مع الشعراء السابقين عليه (أو عليها) وهى فكرة كشفها هارولد بلوم Harold Bloom اكثر وبصورة مختلفة فى كتاب . The Anxiety of Influence A Theory of Poetry (London : OUP, 1973) .

ان الفكرة التى ترى أن على الشاعر أن يدمج نفسه (أو نفسها) مع الفكرة العامة عن « الشاعرية Poetness » توازى الحاجة الى قارىء للقصيدة يغمر هويته (أو هويتها) فى الهوية التى يشيدها النص الشعرى • ويبدو أن هذا المفهوم ينبع ، جزئيا على الاقل ، من فرضية كيتس عن « القدرة السلبية *negative capability*"

وعلينا ، أخيرا ، أن نضع في الاعتبار الطرق التى اكتسبت بها تطبيقات **النقد الجديد** السيموطيقية بصورة جوهرية ما قد نطلق عليه خواص المحاكاة mimetic qualities في المقام الأول ، مع أن **النقاد الجدد** لم يطوروا نظرية في اللغة ، كما أشرنا من قبل ، الا أن النظرية لم تكن لهذا السبب رؤية ساذجة لطبيعة اللغة ووظيفتها ، خاصة فيما يتعلق بالطرق التى تعمل بها فى الأدب · وقد اقترب **النقاد الجدد** ، بالحاحهم على العلاقة الدائمة بين الشكل والمحتوى ، من الوضع البنيوى الأخير الذى يؤكد على أن اللغة تشكل shapes الواقع · ومع هذا لم يكن **النقاد الجدد** ، بعكس البنيويين ، على استعداد لتوريط أنفسهم فى الفكرة التى قيدتنا باللغة ، وبنياتها الاعتباطية · لقد أكدوا على وجود واقع خارج اللغة ، واقع **تشير اليه اللغة** ، وقد تشكل اللغة ادراكنا له ، ولكنه لا **يخلق** بالفعل ، كما ترى النظرية البنيوية ، بواسطة اللغة ·

وهكذا ، مع أن **النقاد الجدد** أكدوا على الأنماط البلاغية وتناولوها فى القصائد التي فحصوها ، الا أنهم كانوا بعيدين عن افتراض أن القصائد مجرد تدريبات فى البلاغة · يعكس الشعر واقعا خارجه ، ليس بالفهم السهل والمختزل لترجمة الأحداث الحقيقية أو الناس الحقيقيين ، ولكن بالفهم الأوسع ، بالفهم الفلسفى للتلميح الى العلاقات الانسانية أو الأوضاع التاريخية بطريقة تبدو مقنعة ، حتى لو كان الناس والأحداث والأوضاع مجرد أشياء خيالية ·

واذا كان الشعر يســـتطيع أن يعكس العالم بهذه الطريقة ، فانه يستطيع أيضا أن يغير هذا العالم بالتأثير على حواس القارىء وادراكه · وبتعبير آخر ، يمكن أن نتعلم الكثير من أنفسنا والمجتمع والعالم الذى نعيش فيه بتفسير الشعر تفسيرا دقيقا ، ويمكن لهذا التعليم أن يجعلنا قادرين على تغيير بيئاتنا وعلاقاتنا الاجتماعية الى الأفضل · يقول بروكس Brooks : « على أن أوافق على أن أحد « استخدامات uses » الشعر هو أن يجعلنا مواطنين أفضل (« Irony as a Principle of Structure » 211) ولذا ، فان الشعر ، طبقا لرأى **النقد الجديد** ، يتمتع بعلاقة مزدوجة مع الواقع · ان الشعر سلبى من ناحية : انه يعكس mirrors كلا من بنيات الواقع وتبياناته · وهو ايجابى من ناحية أخرى : انه يؤثر على الواقع : « يصبح موضوع القصـــيدة ، بالعثور على رمزه الحقيقى ، وتحديده وتهذيبه بالاستعارات المستخدمة ، جزءا من الواقع الذى نعيشه ـ بصيرة تمد جذورها فى الخبرة العيانية وتنمو منها ، بصيرة متعددة الجوانب وثلاثية الأبعاد (بروكس ٢١١ ، لاحظ بالصدفة الاشارة الى العضوية ، وأيضا تضمين أن القصيدة موضوع « ثلاثى الأبعاد » فى هذه الملاحظة) ·

وبهذا نرى أن الشعر تقنية مؤثرة ومهمة فى البنيات الاجتماعية الانسانية. ولهذا لا تندهش كثيرا حين نرى أن **النقاد الجدد** أسرفوا اسرافا شديدا فى الحاحهم على مناشدة قرائهم أن يتعلموا قراءة النصـــوص قراءة صحيحة .

النقد الجديد فى التطبيق :

لنر الآن كيفية تطيق النظرية بالتأمل فى السونيت ٧٣ لشكسبير :

That time of year thou mayst in me behold
When yellow leaves, or none, or few, do hang
Upon those boughs which shake aganist the cold,
Bare ruined choirs, where late the sweet birds sang.
In me thou see'st the twilight of such day
As after sunset fadeth in the west ;
Which by and by black night doth take away,
Death's second self, that seals up all in rest.
In me thou see'st the glowing of such fire,
That on the ashes of his youth doth lie,
As the deathbed whereon it must expire ,
Consumed with that which it was nourished by.
This thou perceiv'st, which makes thy love more strong,
To love that well which thou must leave ere long.

قد تشهدنى فى ذلك الوقت من العام
حين تتدلى الأوراق الصفراء ، أو لا شيء ، أو القليل
فوق تلك الأغصان التى تتأرجح فى البرودة ،
كمسارح عارية خربة ، حيث غنت من قبل الطيور العذبة
ترى فى شفق ذلك اليوم
كما بعد أن تبهت الشمس فى الغرب ،
قريبا ينأى بها الليل الأسود ،
الموت ذات ثانية ، تضمن الراحة للجميع
ترى فى توهج تلك النار ،
التى ترقد على رماد شبابه

كما يجب أن يزفر على سرير الموت ،

يهلك بتلك التى تغذى عليها ٠

تدرك هذا ، الذى يجعل الحب أقوى ،

أن تحب تلك البئر التى عليك أن تتركها سريعا ٠

تتبع بنية هذه السونيت عموما النمط النموذجي لسونيتات شكسبير ٠ انها تتكون من ثلاث رباعيات ، يليها مقطع ثنائى ، انها بنية تختلف عن بنية النموذج الايطالى ، الذى يتكون من مقطع ثمانى an octave (ثمانية أبيات) يليه مقطع سداسى a sestet (ستة أبيات) ٠ ترسخ الرباعية الافتتاحية بصورة نموذجية موقفا ، أو مزاجا ، أو مشكلة أو قضية ، أو حتى مجموعة صور ، تجعلها الرباعيتان التاليتان أكثر خصوصية وتطورانها وتغيرانها ٠ وتحل الثنائية الختامية الموضوع الذى بدأ فى الرباعية الأولى ، ويوحى تعبيرها بحقيقة لا يمكن انكارها ٠ لاتزال بقايا النموذج الايطالى الأصيل للسونيت موجودة فى البيت التاسع (بداية المقطع السداسى) ، حيث يركز **الفولتا** the Volta أو « التحول the turn » على موضوع السونيت تركيزا أكثر حدة ، ويدخل بعض التطورات الشيقة أو حتى المدهشة ٠

بقراءة دقيقة للنص ، والانتباه الى المعانى الحرفية ، وأيضا الى المعانى الاستعارية والدلالية للكلمات ، يتضح أن القصيدة قد تقرأ على ثلاثة مستويات ٠ يستهل المستوى الأول موضوع فهم شكسبير للزمن الزائل ولتدهوره الشخصى بمرور العمر ويطور هذا الموضوع ٠ ينسب المستوى الثانى الاستغراق فى هذا الموضوع لاعتبارات تتعلق بالاستجابات المسيحية التقليدية للموت ورفضها ، ويذكر باختصار القضية التاريخية لحركة الاصلاح الدينى فى انجلترا ٠ وينكب المستوى الثالث للمعنى على موضوع شيع فى كل سونيتات شكسبير ، أعنى الاهتمام بالفن (وبالشعر خاصة) ، وقدرته على احياء ذكرى الانسان والمد فى آجال الذين يستلهمونه ٠

من المهم ، مع هذا ، أن نلاحظ أن مستويات المعنى الثلاثة فى هذه القصيدة على علاقة ببعضها ٠ يرسخ المستوى الأول موضوعا أو اتجاها للسونيت يحكم المستويين الآخرين ٠ ان الدلالة ليست عشوائية أو ذاتية فى قراءة **النقد الجديد** : يجب أن تساهم كل المعانى الدلالية للكلمات المستخدمة فى النص فى الفهم العام والبنية العامة اللذين سيستهلهما المستوى الأول للمعنى ، والا فانها تبقى هامشية بالنسبة لمعنى النص ٠

في المســـتوى الأول ، تطور الرباعيات الثلاث فكرتين على علاقة استعارية ببعضهما • احداهما فكرة الزمن ، وتصوره فى البداية كحدث موسمى أو دورى ، ويبدو وكأن مداه يضيق باستمرار • تصور الرباعية الأولى هذا المفهــوم بأنه الموسم الذى فيـــه « تتدلى الأوراق الصفراء ، أو لا شيء ، أو القليل / فوق تلك الأغصان التى تتأرجح فى البرودة » مما يوحى بالخَرِيف أو أوائل الشتاء • وتأخذ صورة الزمن فى الرباعية الثانية شكل لحظة الشفق بين النهار والليل ـ « شفق ذلك اليوم / وهو يبهت فى الغرب » • وهكذا انتقلنا من دورة زمنية سنوية الى دورة يومية ، ويضيق هذا التطور فى الرباعية الثالثة الى « توهج تلك النار ، / التى ترقد على رماد شبابه » • وفى هذا التحديد الاضافى للحظة الزمنية تتحول السونيت عن حدث يكرر نفسه طبقا لمواسم العام أو دورة اليوم ، الى حدث استثنائى يفقد حين ينتهى ولا نستطيع استرداده • يبــدو ، للوهلة الأولى ، أن هذه الصور الزمنية الثلاث تهدف بالتناوب الى التعبير عن القوة المتزايدة لمفهوم نهاية السلسلة • ومع هذا يدل ، أولا ، تضييق فكرة الزمن ذاته ، وثانيا ، تحول المتكرر الى استثنائى ، على أن موضوعا آخر يتطور فى الوقت نفسه •

الفكرة الثانية التى تطورت فى هذه السلسلة من الصور هى فكرة عمر الانسان ، خاصة ، احساس المتكلم بأفوله الخاص • وقد يدرك المخاطب فى المتكلم علامات الخريف أو قدوم الليل أو الانقراض • انها ، بالطبع ، استعارات تقليدية ، ولكن يعاد توظيفها فى هذا السياق ، بالارتباط مع التحول الذى لاحظناه فى الزمن المتصور ، لتركز انتباه المخاطب (والقارىء) على تفرد حياة المتكلم مقابل التغيرات الأخرى التى تحدث فى الطبيعة • توحى الرباعيات حين تقرأ بهذه الطريقة بأنه مع أن الشيخوخة والموت جزء من الحياة ، الا أنهما موضوع ذو أهمية عظيمة بالنسبة للفرد الذى يحدث تحلله الجسدى وموته فى مقابل الدورات الكونية للنمو والتحلل والانبعاث •

ويشار الى هذا بضمير المتكلم الذى يتكرر فى بداية كل رباعية فى موضع بارز من البيت « قد تشهد **فى** me فى ذلك الوقت من العام•••» ، « ترى **فى** **me** شفق ذلك اليوم•••» ، « ترى **فى** توهج تلك النار•••» ومع هذا يؤكد المقطع الثانى على المشاهد (بكسر الهاء) ، وليس على المشاهد (بفتح الهاء) تدرك [**أنت**] هذا•••» « This thou perceiv'st » مكذا يقاد المخاطب ، خلال سلسلة من الاستعارات ، من موضع مشترك فى حيــاة الانسان (أى أنها يمكن أن تشبه بالمواسم الطبيعية) الى احتجاج **على** هذا الكليشيه الجامد والمتنافر • يطلب المتكلم ، بالاستخدام المتكرر لأفعال الرؤية،

من مستمعه أن يراه كفرد قريب من الموت ، وليس مجرد توضيح لحقيقة بدهية معترف بها عن قصر عمر الانسان ٠

قد نرى أن هذا المستوى من المعنى موجه الى المتلقى الظاهر للتلفظ Utterance الذى تجسده القصيدة ٠ لا يهتم المتكلم بأن ينوح فقط على نهايته القريبة ، ولكنه يهتم أيضا بانتزاع تعاطف المستمع وعطفه ، وأن ينسب لهذا المستمع زيادة فى الحب نشأت عن التعاطف بدقة ٠

وفى الوقت نفسه وعلى المستوى الثانى للمعنى ، تعمل الاستعارات فى الرباعيات وتطور معانى اضافية تعزز المعنى الأساسى فى السونيت وتقدم تعليقا ساخرا عليه ٠ ان معنى النص فى هذه النقطة موجه الى قارىء متال حساس للتغيرات فى النغمة ولدقائق المعنى ٠

تصور الرباعية الأولى عجز الشيخوخة استعاريا بتأرجح أغصان الشجرة فى البرودة ٠ وتنتهى الرباعية بصورة ذات طبيعة استرجاعية « كمسارح عارية خربة ، حيث غنت من قبل الطيور العذبة » ٠ بضربة واحدة ، تتحول أشجار الصورة السابقة ، بادخال فكرة « المسارح » « choirs » ، الى بقايا هيكلية لكنيسة من العصور الوسطى ، تحتوى مبانيها كسمة أساسية على مقاعد للكورس choirstalls وتذكرنا بالكنيسة كمكان للعبادة (٨) ٠ ان الاحساس بالنوستالجيا ، المتد من فكرة الكنيسة الخربة الى ذكرى الطيور التى غنت فوق الأغصان ، يذكر بالتالى المتكلم بالمعمار الكنسى ، مما يوحى أيضا باحساس دائم وعميق بالفقد ٠

ان الكنيسة ، كمؤسسة ، تنصح البشر ليجدوا السلوان فى حقيقة أن الفناء أسى عام وأنه ، فضلا عن هذا ، خطأ الانسان الشخصى منذ خطيئة آدم الأولى ٠ انها ، فى الوضع العقلى الحالى للمتكلم ، نصيحة مفلسة ٠ ويشار الى افلاسها بتداعى بناء الكنيسة الذى تشيده هذه الرباعية ٠ كانت صورة الكنيسة الخربة ، كحقيقة فيزيقية وتصور

---

(٨) انها صورة شيقة لسببين ٠ أولا ، اقتبس الطراز المعمارى القوطى فى كنائس العصور الوسطى شكل أعمدته من مفهوم الشجرة فى غابة من الاشجار : تصبح الغصون المتشابكة والمتداخلة فى غابة من الاشجار أقواس زينة فى سقف الكنيسة ٠ عدل الطراز المعمارى الانجليزى الذى يتميز بالخطوط العمودية هذه السمة بعض التعديل ، ولكن بقيت استعارة الطراز المعمارى ٠ ومن ثم يكون استخدام شكسبير للاستعارة استخداما مناسبا ٠

ثانيا ، بعد تدمير الأديرة فى عصر هنرى الثامن ، وتحريم انجلترا للكنيسة الرومانية لصالح البروتستانتية ، سمح بانهيار كثير من الابنية الكنسية وتخريبها ٠ ان المسارح العارية الخربة كانت مشاهد مألوفة لمعاصرى شكسبير ٠

ميتافيزيقى ، ذات دلالة واضحة بالنسبة لمعاصرى شكسبير الذين كان عليهم أن يتعاملوا مع نتائج ترسيخ هنرى الثامن للايمان بالبروتستانتية فى انجلترا ، ومع النوبة التى أصابت خواص الكنيسة · وقد أدت هذه الثورة الدينية ، بالنسبة لعدد كبير من البشر ، الى مزيد من الألم المعنوى وكثير من المشكلات الأخلاقية · وكان تفكك كاثوليكية العصور الوسطى فى انجلترا يعنى بالضرورة اختفاء قيم معينة لم تكن موضع شك وقد قدمت ، بصرف النظر عن وضعها اللاهوتى النهائى ، مشهدا مريحا ومألوفا بالنسبة للانسان فى كل من العالمين الفيزيقى والميتافيزيقى ·

تندمج فى الرباعية الثانية صورة نهاية النهار فى صورة أخرى ، صورة الليل ، حيث يعلن المتكلم أن « الموت ذات ثانية ، تضمن الراحة للجميع » · وحيث ان نصوص عصر النهضة تميل عموما الى الكلام عن **النوم** ، بدلا من الليل ، وكما فى « الموت ذات ثانية » ، فان هذا يمثل تحولا غريبا فى المعنى يجعل من غياب الضوء نفسه شكلا من أشكال الموت · هكذا يكون لظلمة الليل معنيان ، فى سياق هذه القصيدة : يبشر أحدهما بالنوم ، وباليقظة ضمنيا ـ انها « تضمن الراحة » ـ على كل من مستوى دورة الوجود اليومية ومستوى دورة حياة الانسان · انه ، مع هذا ، مبدأ ينشأ عن نظرية دينية ، عن مؤسسة حقيقية ، تبين لنا الرباعية الأولى أنها مؤسسة خلت من القيمة ·

وينكر بالتالى المعنى الثانى « لليل » سلوى خلود الحياة · ان ضمان الراحة ضمان دائم ، كما يضمن المرء بقاء الجسد فى القبر · الليل الآن ليس مجرد نظير للموت مثلما هو النوم ، طبقا للاهوت العصور الوسطى وعصر النهضة وفلسفتها : « الموت ذات **ثانية** » ، أى أن الموت قرين أيضا : « الموت ذات ثانية » ، ويمثل حقيقة القبر · يمتد هنا احساس الفقد ، الموجود فى الرباعية الأولى ، ويصبح أكثر تطورا ·

تستخدم الرباعية الثالثة أيضا استعارة شائعة فى أدب عصر النهضة · ان صورة النار التى تأكل شبابها توسيع لفكرة الفينيق ، وهو طائر عربى خرافى ، يبنى محرقته الجنائزية فى نهاية حياته وينفجر تلقائيا ويتحول الى لهب · وتخرج البيضة من هذا القربان الذاتى ، وتبقى فى دفء الرماد ، وتفقس فينيقا جديدا · وهكذا يكون الفينيق فريدا لأنه يتولد ذاتيا ، انه لا يحتاج الى زوج ولا ينجب صغارا · تشير صورة النار حين ترتبط بالفينيق الى الانبعاث : يهلك الشباب الشيخوخة باستمرار ، وهكذا يعيش المخلوق الى الأبد · استخدمت صورة الفينيق ، فضلا عن هذا ، كرمز للكنيسة فى أواخر العصور الوسطى وفى عصر النهضة حيث

كانت رائجة فى صنع الأيقونات iconography • وهكذا يصبح يسوع المعادل الانسانى للمخلوق الذى يجدد نفسه الى الأبد •

ومع هذا يرى المتكلم فى قصيدة شكسبير ذاته كفينيق لن يعيد توليد ذاته • ان تفرد الطائر الأسطورى يشد هنا باحكام الى فكرة حياة الفرد الفريدة التى لاحظناها من قبل فى المستوى الأول لمعنى السونيت • ينشأ مفهوم تفرد الأفراد فى النهاية من حقيقة أننا هالكون • ومع أن تعاليم المسيحية تؤكد على الحياة الخالدة بعد الموت ، الا أن المتكلم فى هذه القصيدة يشدد على نهائية الموت • لن ينهض هذا الفينيق من رماده ، ويكفل فشله فى هذا تفرده بطريقة ساخرة •

يلاحظ المتكلم ، فى المقطع الثنائى الختامى ، أن حب المخاطب يناظر فى قوته ادراك نهائية موت المتكلم • يوحى التعبير فى هذا المقطع الثنائى ايحاء قويا بأن المتكلم يرى ذاته واصلا لنقطة السكون فى حركة الحياة التى ستحمل مخاطبه الى نقطة أبعد : يحب المحبوب « تلك البئر التى **عليك أن تتركها** سريعا » • تتوقف الحركة الزمنية فى الرباعيات ــ الدورة الموســـمية ، الدورة اليومية ، تطور النار باتجاه انطفائها ــ فى نهاية السونيت بهذه الصورة لجمود الموت فى مقابل حركة الحياة • وهكذا ينتهى مستويا المعنى اللذان تناولناهما برفض أى مفهـــوم للحياة بعد المـوت (٩) •

يقدم ، مع هذا ، المستوى الثالث للمعنى نسخة خاصة عن الحياة الخالدة : يتحقق الخلود بالفن • تقدم الرباعية الأولى هذا الموضوع فى

---

(٩) من المحتمل أن نفسر الشخص الثانى فى القصيدة بأنه تجسيد externalisation للأول ، وهكذا نرى أن المتكلم يخاطب ذاته • وبهذه القراءة ، يلح المقطع الثنائى على تأكيد نفور المتكلم من قبول عجزه وموته • وتقدم هذه القراءة ، مع هذا ، بعض التعقيدات • ان فكرة الذات المجسدة فى الرباعيات فكرة خرقاء الى حد ما ، حيث يبدو أن صيغ الادراك (« قد تشهدنى » ، « ترى فى ») تنطوى بصورة أكثر طبيعية على هوية ثانية تتميز عن المتكلم ــ سواء أكانت « أنت thou » خاصة أم عامة ــ • واذا كانت الحالة بهذه الصورة فاننا نحتاج تحولا ليس أقل خرقا حتى نتنج الذات المجسدة التى يخاطبها المتكلم فى المقطع الثانى • ومع أنه يمكن تبرير هذا التحول بتقسيم القصيدة الى رباعيات ومقطع ثنائى ، بحيث يبدو أن المتكلم ينتقل من مخاطبة شخص آخر الى مخاطبة ذاته ، الا أن افتراض وجود ثلاث شخصيات منفصلة (المتكلم ، والمستمع ، والذات المجسدة) تضاعف من صعوبة القصيدة وقد يرى المرء أن المستمع يقوم فقط بدور ذات بديلة للمتكلم ، ذات تنبثق بصورة أكثر وضوحا قرب نهاية السونيت • ولكن هذا رأى مزعج الى حد ما ، وينشأ عنه سيناريو لا يجيزه النص مطلقا (مع أنه ، بالطبع ، محتمل فى سياق السرد الذى يقوم به التتابع فى سونيت شكسبير) •

صورة « مسارح عارية خربة ، حيث غنت من قبل الطيور العذبة » • ان فكرة الغناء التى تندمج هنا فى صورة الطراز المعمارى للمسرح ، وتعززها صورة الطيور التى اعتادت الغناء على الأشجار التى كانت رائعة ذات يوم ، استعارة شائعة فى الشعر • وبهذا لا توحى الاستعارة الكلية فى الرباعية الافتتاحية بالتحلل الجسدى للمتكلم فقط ، بتصويره كجزء من دورة الطبيعة ، ولكنها توحى أيضا باحساسه بتدهوره كشاعر •

ثمة صورة أخرى شائعة الاستخدام عند الشاعر هى صورة الحالم ، صورة شخص تلهمه الرؤى • مع هذا ، تبطل الرباعية الثانية فكرة النوم ، التى ترتطب ارتباطا نموذجيا بالأحلام والرؤى ، بربطها بالموت • تحركت السونيت ، خلال المستويات السابقة التى ناقشناها ، فى اتجاه مفهوم أن نوم الموت بلا أحلام • ان الشاعر الذى يستسلم لهذا النوم لن يكتب الرؤى التى يراها •

تقدم الرباعية الثانية فكرة الضوء أيضا فى « شفق ذلك اليوم » • تشـير الأولى الى الحقيقة التى يفترض أن الشعر ينقلهـا ، بينما تشـير الثانية الى الالهام الذى يحفز الشعر • تركز الرباعية الثالثة ، بالتالى ، على صورة النار ، وتستدعى مرة أخرى صورة الشاعر وهو يواجه حقيقة انطفائه ، ليس كانسان فقط ، ولكن كشاعر أيضا • وتكون انجازاته السابقة (« رماد شبابه ») الأساس (« سرير الموت ») لفشل قدرته الشعرية حاليا ، التى « تهلك بتلك التى تغذت عليها » •

يوحى المقطع الثنائى ، اذا قرأنا القصيدة بهذه الطريقة ، باننا يمكن أن نرى المخاطب كمصـدر لالهام الشاعر وموضوع له • وعلى المخاطب ، بهذه الصورة ، أن ينتقل ليلهم شعراء آخرين أكثر قوة بالرغم من شعوره بعاطفة قوية تجاه المتكلم • انها ، بالرغم من كل شىء ، طبيعة الالهـام •

تمثل كل رباعية لحظة انتقال بين حالات الوجود • فى الأولى ، يوحى التشويش الذى يخلقه وصف « الأوراق الصفراء ، أو لا شىء ، أو القليل » وهى تتدلى على أغصان المتكلم الميتافيزيقية بانتقال موسمى بين الخريف (حين تكون الأوراق الصفراء غزيرة) والشـتاء (حين لا توجد أية أوراق • ولحظة الانتقال فى الرباعية الثانية هى الشفق ، لحظة الانتقال بين النهار والليل ، بينما لحظة الانتقال فى الرباعية الثالثة هى لحظة الاشعاع الفجائى للنور والدفء اللذين ينبعثان بعد أن تبدأ النار فى الخمود ، وقبل أن يحدث الانطفـاء الكامل • ومع هذا ، بينما تصف الرباعيات كلها المتكلم فى هذه الحالة الهامشية فى الوجود ، يضع المقطع

الثنائي المخاطب في وضع مماثل : يرى المتكلم أن حب المخاطب يقوى بادراك المخاطب أن موضوع هذا الحب سينتهي سريعا ٠

ان التأكيد على الانتقال بين حالات الوجود ، بدلا من التركيز على تلك الحالات نفسها ، يوحي باحساس للقارىء بأننا دائما بين حالات الوجود ، أو على مستوى آخر ، بين لحظات ذات أهمية تاريخية ٠ يضيف الاحساس بالصعوبة الدائمة اضافات كثيرة الى عنصر الشفقة في القصيدة ، على المستوى الأول : يندب المتكلم تدهوره ، الذى نراه نموذجا لتدهورنا ٠ اننا باستمرار بين بداية الحياة ونهايتها ، وبهذا المعنى تعيش البشرية كلها وجودها في حالة انتقالية ٠

ان استبعاد المعتقدات الدينية الارثوذكسية كعزاء لنا ، نحن الذين على وشـــك الموت دائما ، يجعل هذه الحقيقة الكئيبة أكثر بغضـــا في القصيدة ٠ في وجود الموت نفسه ، يبدو الوعد بالحياة بعد الموت خداعا ٠ الفن فقط يفلت من الموت ، وتوحي السونيت هنا بأنها راحة ضئيلة للفنان ، الذى يجب أن تخضع قدراته لعملية تدهور حتى تنتهي مع نهاية حياة الفنان نفسها ٠ تعبر السونيت عموما عن صرخة البشرية المشتركة حين تضطر أن تخضع لتدهور وجودها الفيزيقي وقدراتها العقلية ، وأن تقبل أيضا الوعي بهذا التدهور ٠

لا تستنفد ، بالطبع ، هذه القراءة للسونيت ٧٣ احتمالات معناها ٠ ولكنها ، مع هذا ، توضح أن هدف **النقد الجديد** هو اعتبار أن كل قصيدة عمل فريد ، وعلينا أن نفحصها في ذاتها وبذاتها (١٠) ٠ يستطيع القارىء فقط بقبول استقلال كل قصيدة أن يعمل على مختلف مستويات النص الشعري ، ويميز المستويات الموجهة الى المخاطب المزعوم من تلك الموجهة الى القارىء المثالي ٠

مع هذا يكمن ضعف **النقد الجديد** كنظرية في أنه يولي اهتمـــاما بتفسيرات جديدة وأصيلة وبارعة غالبا للنصوص ، خاصة النصـــوص الأكثر ألفة في الآثار الأدبية ، على حساب الفحص الأكثر اكتمالا وترتيبا للآليات والوسائل التي قد نصل بواسطتها الى تلك التفسيرات ، وقد نحكم عليها بالصحة أو بالخطأ ٠ يمكن أن يؤدى التأكيد على تعددية المعنى اللفظي في النصوص الشعرية ، مع اهتمام **النقد الجديد** بالســـخرية

(١٠) انظر ، مثلا ، تحليل ايلدر اولسون لقصيدة بيتس في :
"Sailing to Byzantium" : Prolegomenta to a Poetics of the Lyric"
الذى يؤكد فيه أن « مناقشة » القصيدة عمل فريد sui generis في نوعه دائما ٠

irony ، والمفارقة paradox ، والالتباس ambiguity ، الى تقويم القصيدة باعتبارها جيدة أو رديئة ، فقط على أساس الدرجة التى تقدم بها القصيدة قراءات ساخرة أو مفارقة (١١) · بايجاز ، يفتقر **النقد الجديد** الى قراءة شعرية منظمة systematic (١٢) · وقد تبنت النظرية البنيوية وبعد ـ البنيوية مهمة استنباط هذه الشعرية ·

---

(١١) قد يوجه نقد اخر على المستوى نفسه لكتاب كلينث بروكس The Well Wrought Urn · يميل بروكس لتبرير شـهرة القصـائد التقليدية المعترف بهـا ويفحصها بدقة ليعثر فيها على المفارقة والسخرية اللتين يجلبهما النقاد الجدد ·

(١٢) تعرف The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics الشعرية "poetics" بانها « نظرية أو تعاليم منظمة عن الشعر · تعرف الشعر وفروعه المتنوعة وأقسامه الفرعية ، وأشكاله ومصادره التقنية وتشرح المبادىء التى تحكمه وتميزه عن نشاطات الابداع الأخرى » ·

البنـــيوية

تنبثق نظرية الأدب البنيوية من النظرية اللغوية للسويسرى فردناند دى سوسير • وكان قد تدرب فى مجال فقه اللغة phiiology ، الذى سيطرت عليه المدرسة الألمانية فى الجزء الأخير من القرن التاسع عشر (١) • ومع أن هذه المدرسة حققت الكثير من الاكتشافات المهمة (مثلا ، القوانين التى تحدد تاريخيا تغيرات الحروف اللينة vowels والحروف الساكنة consonants فى لغة من اللغات) ، الا أنها أساسا ذات طبيعة وصفية وبؤرة تاريخية • ولم تشرح كيفية عمل اللغة ، لكنها سجلت تطوراتها فقـــط •

تحول سوسير عن الدراسة اللغوية التاريخية ليستكشف طبيعة اللغة نفسها • يقدم سوسير النموذج التزامنى Synchronic الذى يرى اللغة فى علاقاتها بالثقافة ونشـــاطاتها فى لحظة زمنية واحدة ، بديلا للنموذج التعاقبى diachronic الذى فضله دارســـو اللغة وكان يهتم بدراسة اللغة عبر الفترات التاريخية •

أتاحت هـــذه الخطوة لسوسير أن يفترض نقطتين أخريين مهمين الأولى ، رأى ، بتحرره من قسر النظر للغة على منظور تطور اللغة التاريخى التقليدى ، أن اللغـــة نظـــام system أو بنيـــة structure • الثانية ، استنتج أن اللغة هى النموذج المهيمن على كل أوجه ادراك الانســـان ونشاطه • وبتعبير آخر ، أدى بحثه اللغوى الى فكرة أن ادراكنا للواقع ومن ثم طرق استجابتنا له ، تمليها علينا ــ أو تشيدها ــ بنية اللغة التى نتكلمهـــا •

---

(١) ابتكر رومان ياكبسون مصطلح « البنيوية » نفسه ليصف الأعمال النظرية لحلقة براغ الالسنية فى أواخر العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن • انظر الفصل الخامس عن الشكلية الروسية •

بقيت البنيوية السوسيرية Saussurean عموما خاصة بالالسنيين حتى الحرب العالمية الثـــانية • فى ١٩٤١ لجأ كلـــود ليفى شتراوس Claude Lévi Strauss الانثروبولوجى الفرنسى الى نيويورك والتحق بمدرسة جديدة للبحث الاجتماعى • وهناك التقى بالالسنى الروسى رومان ياكبسون الذى تاثرت أعماله بنظرية سوسير اللغوية • ومنه تعرف ليفى شتراوس على البنيوية واستخدمها فى مجال دراســـته • يشرح ادموند ليش Edmund Leach موضـــوع بحث الانثروبولوجيا البنيوية بالصـــورة التالية (٢) :

« ما نعرفه عن العالم الخارجى نستوعبه خلال حواسنا • وللظواهر التى ندركها خواص ننسبها اليها نتيجة للطريقة التى تعمل بها حواسنا والطريقة التى يصمم بها دماغ الانسان لتنظيم التحفيزات Stimuli التى يغذيها وتفسيرها • احدى السمات المهمة جدا فى هذه العملية التنظيمية أننا نقطع استمرارية المكان والزمان المحيطين بنا الى أقسام بحيث نفكر فى البيئة باعتبارها مكونة من عدد هائل من الأشـــياء المنفصلة تنتمى لفصائل محددة بالاسم ، ونفكر فى مرور الوقت باعتباره يتكون من تتابع لأحداث منفصلة • وبطريقة مماثلة فاننا حين نشيد كبشر أشياء مصنوعة (مصنوعات من كل الأنواع) ، أو نبتكر احتفالات ، أو نكتب تواريخ الماضى ، نقلد ما نستوعبه من الطبيعة : نقسم منتجات ثقافتنا وننظمها بالطريقة نفسها التى نفترض أنها تقسم منتجات الطبيعة وتنظمها » •

ان مهمة الانثروبولوجيا البنيوية اكتشاف الأنماط أو البنيات التى تقسم خبرة الواقع ، وتوضـــيح الطريقة التى تعمل بها هذه الأنماط والبنيات ، كل على حده وفى علاقة كل منها بالآخر •

وفى الخمسينيات من هذا القرن تبنى المفكرون والكتاب الفرنسيون منهج ليفى شتراوس الانثروبولوجى • طورت البنيـــوية كنظرية ، اذا وضعنا فى الاعتبار المواقف السياســـية المتطرفة لهؤلاء الكتاب ، بعدا سياسيا جديدا ، وهو ما أكدته أحداث مايو ١٩٦٨ ، حين ضم الطلبة الفرنسيون جهودهم الى جهود العمال فى قضايا سياسية واقتصادية • وانبثقت النظرية البنيوية ، فى الشغب والاضطرابات التى تلت تلك الأحـــداث ، كمنافس قوى للمقاربات الأكاديمية التقليدية كالتاريخية ، والمدرسية النصية ، والشروح المطولة للنصوص • وفى الحقيقة أصبحت البنيوية النظرية التى يعرف بها المفكر الطليعى ذاته •

---

(٢) Lévi-Strauss (London : Fontana, 1972), 21.

أنتجت عملية التخمر الفكرى فى تلك الفترة عددا من الأعلام ومن النظريات المهمة بالنسبة للنظرية المعاصرة عموما · وتتضمن أعمال لويس التوســـير Louis Althusser فى النظرية الماركســـية ، وجاك لاكان Jacques Lacan فى التحليل النفسى ، ورولان بارت Ronald Barthes فى الأدب والثقافة ، وميشيل فوكو Michel Foucault فى التاريخ وبنية المعرفة (٣) · ومع هذا ، تتناقض أهمية البنيوية فى فرنسا فى السنوات الأخيرة ، بينما تطور رافدا فى البلاد الناطقة بالانجليزية · يحتل ادموند ليش Edmund leach مكانة أساسية فى مجال اللسانيات فى انجلترا ، بينما يقوم جوناثان كوللر Jonathan Culler بدور مهم فى نشر النظرية البنيوية ومنهجها فى الأدب فى الولايات المتحدة ·

تفترض النظرية البنيوية أن الأدب ، كنتاج ثقافى ، يتشكل من بنية اللغة ، التى يعتقد أنها تكون الطبيعة الحقيقية لادراكنا للواقع · تؤدى هذه المقدمة المنطقية الى نتيجتين مهمتين : الأولى ، أنهـا تتيح للنظـرية البنيوية فحص الطرق التى تبنى بها نصوص الأدب كلغة ــ نحوها ، اذا جاز التعبير · ويمهد هـذا ، حتمـا ، الطريق للتأكيد الســيموطيقى على **الكيفية** التى يعبر بها النص عن معناه ، بدلا من تأكيد **النقد الجديد** على **ما** يميزه ·

النتيجة الثانية ، اذا كانت اللغة تمدنا بنموذج لادراك الانســان ونشــاطه كليهما ، فانه يمكن فحص الأدب كنظام على علاقة بالأنظمة الأخرى فى ثقافة معينة ، لأنه من المفترض أنها كلها ترتكز على نمــوذج لغوى · واذا سلمنا بهذا النموذج ، فان التأكيد على العملية الاشارية semiosis فى المقاربة البنيوية للشعر يتضمن أيضا اهتماما بالطريقة التى تعكس بها النصوص الواقع المدرك أو تقلده · وهكذا يمكن أن يتكامل الاهتمــام التقليدى بالمحاكاة فى نصــوص الأدب مع بؤرة البنيوية السيموطيقية بصورة جوهرية ·

لاحظنا من قبل أن **النقد الجديد** يركز أساسا على العملية الاشارية فى النص الشعرى ، الا أنه يهتم أيضا بخواص المحاكاة فيه · انه يفترض أن الموقف أو اللحظة الموصوفة فى القصيدة ، والانفعالات المسماة أو المحددة ضمنيا أو صراحة ··· الخ ، تعكس حالة الأشياء فى الواقع ، ليس كنسخ بسيط لأحداث الواقع ، ولكن كتمثيل للطريقة التى تعمل بها الأشياء فى الواقع وللعلاقة بينها · وتفترض البنيوية بعض الفرضيات المماثلة ، ولكن لأسباب مختلفة تماما ، وتؤدى الى نتائج مختلفة تماما ·

---

(٣) سنشرح مساهمة فوكو باختصار فى الفصل السادس عن الشعر والتاريخ ·

تقودنا نتيجتنا المقدمة المنطقية للألسنية الى مزيد من البحث المثمر ٠ تمكنت دراسة الأدب ، فى علاقتها بالألســـنية ، من التحول من الحاح **النقد الجديد** على التفســـير الى البحث فى البويطيقا ، أى الى تحليل **عمليات المعنى** processes of meaning وعلاقاتها بالشكل ٠ وفى الحقيقية، يلاحظ جوناثان كوللر فيما يتعلق بهذه النقطة أننا نحتاج الى تفسيرات أقل لنصوص الأدب ، والى مزيد من البحث فى كيفية حدوث التفسير فى عقول القراء حين يتفاعلون مع النص (The Pursuit of Signs 3-17) .

تمكننا النتيجة الثانية من أن ندمج موضوع دراستنا بصورة أكثر رسوخا فى بنية الثقافة عموما ، بمـــا فى ذلك أبعادها الاجتماعية ، والتاريخية والاقتصادية ٠ ومع أن **النقاد الجدد** ، كما رأينا ، لا ينكرون علاقة الأدب بعناصر الثقافة الأخرى ، الا أنهم يميلون للتشديد على تفرد النص الادبى كوسيلة لخلق انسجام ووحدة فى تنافر الثقافة وانقطاعها ٠ وتصبح لغة الأدب وسيلة خاصة ربما تحقق هذا الانجاز ٠ ويؤدى هذا الى عزل الأدب كحقل منفصل عن النشاطات الثقافية الأخرى ٠

تحقق الفرضـــية البنيـــوية عن أوليـــة primacy اللغـــة كبنية سيموطيقية وعن دورها فى كل النشاطات الثقافية وظيفة الانسجام التى يضعها **النقد الجديد** على عاتق الأدب ٠ اذا كانت اللغة هى نظام الدلالة الأول ، فانه يمكن التعامل مع كل الأنظمة الأخرى باعتبارها أنظمة من الدرجة الثانية ، تتوحد تحت العلامة اللغوية نفسها ٠

تقودنا هذه الفرضية تلقائيا الى البحث فى الطرق التى تشـــكل بها أنظمة الدرجـــة الثانيـــة second-order systems نماذج النظـــام الأول first-order system ، والطرق التى يختلف بها نظام عن نظام آخر ٠ وهكذا تصبح دراسة الأدب بحثا فى طبيعة اللغة كما تستخدم فى الأدب ، مقارنة بأشكال التواصل اللفظى الأخرى فى الثقافة ٠ ومن ثم فان النقد البنيوى يفحص الأدب بطريقتين ٠ فى الطريقة الأولى ، يفحص الأدب كنظام أو بنية مستقلة بذاتها ، لتحديد أنماطها المميزة ، وكشف القوانين التى تتيح لها أداء المعنى ٠ فى الطريقة الثانية ، يوضع النظام الأدبى ضمن أنظمة ثقافية ولغوية أكثر شمولا ٠ ويؤثر هذا الوضع أيضا على طريقة أداء المعنى فى بعض النصوص الأدبية ٠ ان فهم العملية الاشارية فى النص يتضمن القبض على خواص المحاكاة لأنها ترتكز أيضا على نموذج اللغة الأولى ٠

يلاحظ جان بياجيه Jean Piaget أن « مفهوم البنية يتضمن ثلاث أفكار أساســـية : فكرة الكلية wholeness ، وفـــكرة التحول

transformation ، وفكرة التنظيم الذاتى « self-regulation » . تتكون أية بنية من **عناصر** ـ مثلا ، الكلمات فى حالة الشعر ـ **والقوانين** أو **الشفرات** التى تحكم هذه العناصر وتوحدها . يحدث هذان الشقان اللذان يكونان البنية أو يوجدان متزامنين simultaneously : أى أننا لا نجلب العناصر أولا ثم نجلب القوانين ، ولا نجلب القوانين أولا ثم نجلب العناصر . لنأخذ مثال الأبجدية والقصيدة . تتكون الاثنتان من العناصر الأساسية نفسها ، الحروف أو الخواص ، لكن القوانين التى تحكم كلا منهما تصل الى نهايتين مختلفتين ، وهكذا تخلق بنيتين مختلفتين .

ثمة قانونان مهمان فى هذا الصدد هما قانون **العلاقة** relation وقانون **التعارض** opposition . اننا ، كقاعدة عامة ، نميل الى افتراض أن اللغة التى نستخدمها ذات معنى جوهرى أو مطلق أو « حقيقى » ، يشير مباشرة الى الموضوعات والعلامات والأصوات التى توجد فى عالم الواقع . ومع هذا ، يبين لنا مثال الأبجدية أن المعنى ينبثق من علاقات **داخل النظام** . لنأخذ ، مثلا ، الحرف A انه بذاته مبهم المعنى فى أفضل الظروف ، وبلا معنى فى أسوئها . انه يكتسب معنى **فقط بعلاقته مع عناصر أخرى شبيهة فى النظام نفسه** . قد نحدد هذه [العناصر] فى الأبجدية بأنها الحروف اللينة (يكون للحرف A معنى فقط حين نراه فى علاقته بالحروف اللينة الأخرى E, I, O, U ، التى تشبهه) ، أو نحددها بأنها الحروف الساكنة (يكون للحرف A معنى فقط حين نراه فى تعارضه مع الحروف الساكنة B, C, D, F, G ... الخ باعتبارها فصيلة مختلفة) ، أو نحددها كموضع فى ترتيب الأبجدية التقليدى (يكون للحرف A معنى فى علاقته أو تعارضه مع الحرف Z) .

يتيح لنا قانون العلاقة أن ندرك التشابهات أو الروابط بين العناصر، ولكن علينا أن نعى أن هذه التشابهات فى المعنى **تبيانية** differential دائما : حين نرى أن عنصرين على علاقة ببعضهما فان هذا لا يعنى أننا نعتبرهما شيئا واحدا . قد يكون الحرف A **مثل الحرف** E ، **فى أن** كليهما حرف لين ، لكن الحرف A **ليس** الحرف E **نفسه** .

يعود بنا هذا الى القانون الثانى ، قانون التعارض . انه يكون المعنى بالاستبعاد ، حين يتيح لنا أن نحدد عنصرا **باختلافه عن** (وليس فى تناقضه التام مع) **عنصر آخر فى النظام** : يكون للحرف A معنى لأنه **ليس** الحرف B أو E أو Z ومن ثم فان هذين القانونين يعملان معا فى البنية لصناعة المعنى . لا يمكن أن يعملا مستقلين عن بعضهما . انهما يوضحان ، على أحد المستويات ، مفهوم البنيوية لكلية النظام .

تسمى الفصيلة category التى قد يصنف فيها أحد العناصر **محور استبدال** paradigm ، وكما يوضـــح المثال الذى ذكرناه عن الحرف A ، قد يتزامن ظهور عنصر على عدد من محاور الاستبدال · فى مثالنا يظهر الحرف A على محور استبدال كبير فى الأبجدية ، وعلى محاور استبدال أصغر مع الحروف اللينة ، غير الساكنة ، والترتيب الأول – الأخير fisrt-last ordering · ثمة محاور استبدال أخرى يمكن بلا شك الاعتقاد بأن الحرف A قد يوضـــع عليها · ومن المحتمل أننا نستطيع التفكير فى أمثلة أخرى كثيرة يمكن أن توضع على عدد من محاور الاستبدال فى الوقت نفسه · ومن المهم أن نتذكر أن محور الاستبدال يعمل كقائمة من الاحتمالات · اننا نختار ، بوعى أو بدون وعى ، من عدد من محاور الاستبدال ونحن نشيد عبارة أو نحللها · اننا نختار معنى معطى ، طبقا لقانونى العلاقة والتعارض ، بواسطة محور الاستبدال المنتزع منه ، فى تعارضه مع محاور الاستبدال الأخرى التى استبعدناها ، وبواسطة عناصر لم نخترها من داخل ذلك المحور الاستبدالى ·

حين تتحد العناصر فى تنظيمات Organisations أكثر تعقيدا يخلق **محور السياق** syntagm · يمكن أن نرى العلاقة بين محور الاستبدال ومحور السياق فى أفضل صورها باعتبارها قائمة رأسية من الاحتمالات تنتزع منها وحدة a unit لتتحد مع وحدات أخرى ، طبقا للقـــوانين أو الشـــفرات المناســـبة ، فى تلفظ « أفقى » أى خطى أو مسلسل :

p	p	p	p	p	p	p
a	a	a	a	a	a	a
r	r	r	r	r	r	r
a	a	a	a	a	a	a
S	Y	N	T	A	G	M
d	d	d	d	d	d	d
i	i	i	i	i	i	i
g	g	g	g	g	g	g
m	m	m	m	m	m	m

مع تكوين نص سياقى a syntagmatic text ، تقوم بعض القوانين الأخرى بدورها · ومرة أخرى ، تكتسب هذه القوانين معنى فقط حين توجد فى نظام مناسب · مثلا ، ان طريقة صف القصيدة طباعيا على الصفحة تشبه تماما طريقة صف المعادلة الجبرية (بالطبع ، باستبعاد

الرموز المختلفة تماما والتي تستخدم في أي منهما ، النص الشعرى أو الجبرى) • اننا ، مع هذا ، نقرأ هذين النصين بصورة مختلفة ، لأننا نعرف أنهما ينتميان الى بنيتين مختلفتين ، ومن ثم تكون لهما قوانين مختلفة • نتوقع أن تخضـــع المعادلة لمنطق رياضي وتصـــل الى نتيجة « صائبة » أو « خاطئة » : انها ذاتية المراجعة Self-checking بصورة واضحة تماما • ومن المعروف ، من ناحية أخرى ، أن قراءة القصيدة أقل قابلية للوصول في النهاية الى نتيجة « صائبة » أو « خاطئة » ، والى تحديد ما اذا كانت تتطلب منا كما في حالة البنية ذاتية المراجعة أن نلجأ الى قوانين أخرى غير قوانين المنطق الرياضي •

يبين لنا مثال الحرف A في الأبجدية أن العناصر تتواجد co-exist متزامنة simultaneously في البنية ، حتى ولو كنا نعرفها فقط في تتابع زمنى • وهكذا فان الحرف A هو الحرف الأول في الأبجـــدية ، ويكتسب بعض المعانى نتيجة لهذه الحقيقة وحدها • ويعتمد أى معنى آخر قد يكون لهذا الحرف على **مجموعة من العلاقات** داخل النظام • لنأخذ مثالا آخر ، ان الحرف B لا يكتسب معنى لمجرد أنه الحرف الثاني في الأبجدية ، أو لأنه حرف ساكن ، بينما الحرف A ليس كذلك ، مع أنهما اختلافان مهمان • لكن الحرف B يكتسب معنى أيضا بفضل الأصوات التى تشبهه في انتاجها لغويا ، ولكنها في الحقيقـة تتمتع بالقدرة على انتـاج معان مختلفة تماما • مثلا ، توجد للحرفين B و P كأصوات ، علاقة يقينية بالحرفين V و F لأن الأربعة كلها تنطق من الشفتين ، وهى اما مجهورة voiced أو مهموسة unvoiced • ان التفاصيل اللغوية التقنية هنا أقل أهمية من معرفة أن هذه الأصـــوات **فارقة** distinctive في اللغة الانجليزية • اذا وضعنا كل حرف منها قبل at ــ ، تنتج فعليا معانى مختلفة لكل مجموعة صـوتية • تكتسب الكلمات bat (مضرب) و pat (نقرة) و fat (بدين) و vat (نوع ضخم من الأوعية) في اللغة الانجليزية ، بصرف النظر عن التشابه في انتاجها لغويا ، معانى مختلفة تماما • (ان هذه **السمات الفارقة** ليست واحدة دائما في اللغات كلها • في الأسبانية ، مثلا ، لا يتعارض الحرفان B . V تعارضا واضحا ، وينتج عنهما النطق بكلمات لها أصوات تختلف بصورة فارقة بالنسبة للأذن غير الأســبانية ، ولكن قد يكون لها المعنى نفســـه بالنســـبة للمتكلم الأســـبانى) •

المسألة في الشعر ، بالطبع ، أكثر تعقيدا بكثير • أولا ، توجد مجموعة من العلاقات والسمات الفارقة المشتركة في كل التعبيرات اللغوية ، وتوضع هذه المجموعة بالتالى مقابل وجه آخر يدعى « شعريا » ، ولكن

علينا الا نفهم من هذه الكلمة ما كان يفهم منها فى القرن الثامن عشر ، اى بمفهوم المعجم الشعرى ، الملائم للشعر فقط • ثمة طريقة مفيدة لفهم هذا المفهوم فى نظرية رومان ياكبسون : تتقدم الوظيفة الشعرية على لغة النص ذاتها ، انها « تؤكد الرسالة لغايتها الخاصة »

(« Linguistics and Poetics » in DeGeorge and De George 93)

ومع هـذا ، يحذر ياكبسون من فصل هذه الوظيفـة عن وظائف التواصل الأخرى ، ومن الاعتقاد بأن الشعر هو النوع الوحيد من النصوص الذى يستخدم الوظيفة الشعرية •

ومن ثم يجب أولا رؤية قراءة النصوص الشعرية فى علاقة صحيحة بقراءة نصوص أكثر اعتيادية • يكمن تعارض اللغة الشعرية مع لغة أفعال التواصل الأخرى فى درجة من الشعور الذاتى self-consciousness باللغة ذاتها • ان سمات كالقافية أو الوزن أو تكرار الكلمات أو التعبيرات أو الصور الذهنية تشد انتباه القارىء بعيدا عن أى مرجع فى سياق الواقع ، وباتجاه النص ذاته • يصبح النص ، بتأثير الوظيفة الشعرية ، ذا مرجعية ذاتية self-referential .

ثمة عنصر آخر يعمل على مستوى الكلية wholeness فى بنية الشعر هو النظام الشعرى • اننا نعى ، حين نقرأ قصيدة ، كيفية اكتسابها أو تحديدها لسماتها الخاصة فى مقابل القصائد الأخرى ســواء على مستوى الموضوع أو المعالجة أو اللغة • وتسمى هذه الســمة التناص intertextuality وهى احدى الوسائل التى نعرف بها بنية الشعر كجنس أدبى genre • حين نقرأ قصيدة أو نسمعها للمرة الأولى ، قد نجد صعوبة فى التعامل معها ، ولكننا فى المرة الثانية نكون قد اكتسبنا بعض المعرفة التناصية عن الطريقة التى تعمل بها القصيدة أو تعبر بها • وكما يحدث فى الأنظمة الأخرى ، تعمل قاعدة اكتمال البنية ، مع أننا نعرف فقط ببطء وبعد قراءة عدد كبير من النصوص الشعرية •

أخيرا ، ثمة بنية أو نظام يعمل فى النص الشعرى المفرد • وتمثل مجموعات من العلاقات والتعارضات جزءا منه ، وعلى القارىء ، لفهم النص ككل ، أن يبحث عن هذه المجموعات • ان هذا المنهج فى القراءة لا يتطلع فى التو ، كما فى النقد الجديد ، الى تفسير القصيدة ، لكنه يفتش بدلا من هذا عن البنيات أو الأنماط التى تسمح بتلك القراءة • ويخلق هذا ما يطلق عليه كوللر Culler « المعنى الفارغ » the empty meaning فى النص (Structuralist Poetics 119) الذى يكون قابلا بالتالى « للامتلاء » بمعان أكثر جوهرية يتيحها المحتوى الدلالى والمعجمى للنص •

وبالتالى يكون مفهوم الكلية فى البنية مفهوما مهما ٠ انه يحدد البنية باعتبارها توجد بكل أوجهها فى وقت واحد ، مع اننا كقراء لا نستوعبها غالبا الا فى تتابعها ٠ من المهم أن نلاحظ وجود تشابه معين بين التصور البنيوى لكلية النظام Wholeness of system ، وفكرة **النقد الجديد** عن وحدة النص the totality of the text ٠ ومع هذا ، بينما تؤدى مقاربة النقد الجديد الى رؤية النص تقريبا كموضوع جمالى فضائى a spatial aesthetic object ، فان النظرية البنيوية ترى التصميم design أو البنية فى النص كتجريد يتجسد فى سياق لغوى حقيقى أو يتجلى بواسطته ٠ وتوضح ، فضلا عن هذا ، أن النص المفرد لا يتمتع فقط ببنية خاصة تتكون من مجموعات من التعارضات والعلاقات ، ولكنه هو ذاته جزء من بنية أكبر ٠

ومع هذا ، اذا توقفنا عند فكرة الكلية وحدها ، فاننا سننتهى الى حد ما بمفهوم استاتيكى للبنية ٠ ان خاصتها الرئيسية هى **التزامن** synchrony ، أى أنها توجد أو تعمل فقط فى لحظة زمنية واحدة ٠ يقودنا هذا الى أحد استنتاجين خاطئين ٠ الاستنتاج الأول أن البنيات لا تتغير أبدا ، وأن لحظة التزامن لحظة هائلة تمتد من التسجيلات البشرية الأولى الى الآن ٠ الاستنتاج الثانى ، اذا وافقنا على أن التاريخ هو تسجيل التغيرات ، فاننا سنلجأ ، كاستنتاج بديل ، الى افتراض أن تغير البنيات يحدث بصورة مشوشة ومتقلبة ، فى بنية متفردة ومستقلة بعد الأخرى ٠

فى الواقع لا توجد ، بالطبع ، بنيات لا تتغير الى الأبد ، أو بنيات تفسح فجأة الطريق لبنيات أخرى جديدة لا علاقة لها بها ٠ فى الحقيقة ، ان احدى نقاط الضعف فى نظرية سوسير أنها تفضل التزامن synchrony على التعاقب diachrony ٠ ومع هذا فالبنية فى الواقع تصور ديناميكى ، وعلى تنظيرها أن يسمح بفكرة حدوث التغير باستمرار وبصورة غير محسوبة غالبا على مدار الزمن ٠ وتصبح احدى البنيات وريثا لبنية أخرى ٠ وهكذا تكون قاعدة التحول ضرورة لاعادة تعريف البنية باعتبارها **تعاقبية** diachronic ، أى باعتبارها تحدث بين لحظات تاريخية ٠

ان قاعدة التحول principle of transformation هى الوسيلة التى تجعل أحد الأنظمة يقبل عناصر جديدة أو يستبعدها ٠ ان استبعاد عنصر جديد يتضمن عادة بقاء البنية على وضعها الراهن ، بينما من المرجح أن قبوله يحتاج الى اعادة ترتيب لعناصر النظام ، طبقا لقوانين العلاقة والتعارض الخاصة به (Piaget II) ٠ وتقودنا هذه العناصر من النص المفرد الى النظام الذى يمثل النص جزءا منه ٠ وبالطبع ، تبقى القصيدة ، كنص ، ثابتة بمجرد كتابتها فى شكلها النهائى ٠ ومع هذا فقد تؤثر

تأثيرا حسنا في الأدب ، خاصة في النظام الشعرى · مثلا ، جاءت السونيت الأولى بجنس جديد على النظام الشعرى وهكذا أحدثت فيه بعض التبديل · وأدى التطور التالى فى شكل السونيت الى مزيد من التغيير فى النظام الشعرى وأيضا فى النظام الفرعى subsystem الذى أبدعه شكل السونيت ذاته (٤) ·

تعتمد طرق قراءة النص ، فضلا عن هذا ، على شروط نظام الأدب والنظام الثقافى الأكبر وقت القراءة · وهذا يتضمن بالضرورة أن ادراك أحد القراء لبعض عناصر النص واستبعاد الأخرى ، يجعله يستنتج معنى يختلف عن المعنى الذى يستنتجه قارئ آخر فى لحظة أخرى من التاريخ · وهذا ، أيضا ، مثال عملى لقاعدة التحول ·

وتتيح بالتالى هذه القاعدة للبنية أن تنمو وتطور أشكالا جديدة ، تحررها من الثبات تاريخيا ومن رتابة التصور · ان هذا ، مهما يكن ، يوحى بضرورة وجود قاعدة اضافية عن فكرة البنية الحقيقية التى تعمل للحفاظ على تكامل البنية حتى وهى تتغير ، وتمنعها من التبدد ببساطة نتيجة افتقارها للترتيب والهوية · ويعرف بياجيه piaget هذه القاعدة بقاعدة التنظيم الذاتى self-regulation ·

نستطيع الاعتقاد بأن القوانين التى تتعلق بالتنظيم الذاتى لنظام تحدد نوعا خاصا من محاور الاستبدال · ولكى ينتمى أحد الموضوعات لمحور استبدال ولا ينتمى لمحور آخر ، يجب أن تكون حدود محور الاستبدال قابلة ، أولا ، للتحديد بحيث تكون طبيعة المجموعة التى يصنعها المحور أو يسميها واضحة وقابلة للمعرفة · وثانيا ، يجب أن يكون استقلال الهوية على علاقة بمحاور استبدال مناسبة · وينتهى نظام التصنيف غالبا ، بمجموعة فرعية لنظام أكبر وأوسع وبالتالى أكثر غموضا ، وقد يتضمن مجموعات فرعية تحتاج الى التحديد بدقة أكبر · وهكذا ، ينتمى الحرف A فى المثال السابق عن الأبجدية الى محور استبدال الحروف اللينة ، وهى مجموعة فرعية ضمن محور استبدال الأبجدية ذاتها ·

---

(٤) قارن بملاحظة اليوت عن تأثير التراث الادبى فى العمل المفرد وتأثره به :

« ان وجود الآثار الأدبية يشكل ترتيبا نموذجيا بينها ، ويعدل بادخال عمل فنى جديد (جديد حقا) بينها · ويكون الترتيب الحالى مكتملا قبل وصول العمل الجديد ، وحتى يبقى الترتيب بعد اضافة الجديد ، يكون على الترتيب كله ان يتبدل ، ولو الى حد ضئيل جدا ، وهكذا تسير علاقات كل عمل فنى ونسبة وقيمه باتجاه الكل الذى يعاد تنظيمه ···· »

("Tradition and Individual Talent", *Selected Essays*. London : Faber, 1966, 15).

وبالمثل ، يمكن تعريف الشعر بأنه مجموعة فرعية للنظام الأدبى ، وتعريف « نظام » السونيت بأنه مجموعة فرعية للنظام الشعرى .

لحدود الهوية وظيفة مزدوجة . انها تحدد تحديدا أكثر وضوحا العناصر التى قد يتضمنها النظام ، والعناصر التى يجب استبعادها . تلح قاعدة احتواء العناصر أو استبعادها على تزويدنا بوسيلة لغلق النظام بحيث نعرف ما يحدث حين نتجاوز حدود أحد الأنظمة ، أو حين نتعامل مع بنية مختلفة تماما . اذا وضعنا فى الاعتبار طبيعة الحرف A كرمز لوضع الابتداء أو البداية . نستطيع أن نرى أننا ، بهذا الوجه من الدلالات المحتملة لحروف الأبجدية ، نقترب من نظام مختلف لترتيب العناصر ، انه نظام الأرقام . وهذا واضح فى طريقة استخدام الحروف بصورة محدودة للاشارة الى الترتيب : نكرر كثيرا استخدام التعارض بين الحرفين A و Z للاشارة الى أول الترتيب وآخره ، وقلما نستخدم ، حين نضع قائمة بعدد صغير من النقاط ، الحروف الأولى من الأبجدية للاشارة الى الترتيب . ولكن قد يؤدى استخدام رموز الأبجدية فى عدد كبير من النقاط الى التشويش . تأمل ، مثلا ، ما قد يحدث بمجرد أن نصل الى الحرف Z فى قائمة من ٣٠ نقطة .

ومن ثم تمكننا القواعد الثلاث التى أعلنها بياجيه من رؤية أن القصيدة بذاتها تكون نظاما مفردا ، كاملا بكل أجزائه ، ومن رؤيتها أيضا كجزء من أنظمة أكبر ؛ وهى فى ترتيب تصاعدى ، نظام الشعر ، ونظام لغة الأدب ، ونظام اللغة اليومية . قد تبدو للوهلة الأولى قاعدتا التحول والتنظيم الذاتى فى مفارقة ، لأن الأولى تتضمن نظاما مفتوحا ، بينما تتضمن الثانية نظاما مغلقا . ويمكن أن نتناول شكل السونيت كمثال للتعامل مع هذا التناقض الظاهرى . نشأ هذا الشكل من الشعر وتطور فى أواخر العصور الوسطى وفى عصر النهضة ، وقد نشأ كقصيدة تتكون من ١٤ بيتا وتفضل أنساقا معينة فى القافية والوزن . قد نرى أن هذا الشكل الخاص ، لكونه نموذجيا فى السونيت ، يكشف قوانين التنظيم الذاتى . وتشير ، مع هذا ، التجارب فى شكل السونيت لزيادة عدد الأبيات فى أواخر عصر النهضة وأيضا فى أواخر القرن التاسع عشر ، الى قاعدة التحول . يتمتع نظام السونيت بالقدرة على تغيير ما يبدو أنه شكل غير قابل للتغيير .

مع هذا ، تبقى قاعدة التنظيم الذاتى عاملا قويا ، لأن القصيدة التى تتكون من ١٦ بيتا لا تكون بالضرورة سونيت . لابد من وجود عناصر أخرى حتى يمكن أن يبقى تعريف سونيتات جيرارد مانلى هوبكنز Gerard Manley Hopkins التى تتكون من ١٠/١٤ أو ١٥ بيتا بأنها سونيتات،

وبالمثل سونيتات جورج ميريدث George Meredith التي تتكون من ١٦ بيتا • أحد هذه العناصر هو عنصر « التحول » « turn » أو القلب reversal في نهاية القصيدة • ويحدث هذا بصورة نموذجية في البيت التاسع في عدد كبير من قصائد عصر النهضة ، كما لاحظنا في مناقشة سونيت شكسبير في الفصل السابق • ومع هذا يتأخر التحول الى البيتين الثالث عشر والرابع عشر في الأشكال التي توصف بالانجليزية أو الشكسبيرية • وفي شكل السونيت الأطول الذي يفضله ميريدث ، يتأخر التحول أيضا الى البيتين الخامس عشر والسادس عشر • يبدو هذا ، مهما يكن ، قريبا من حدود تعريف السونيت كشكل • واذا طالت السونيت ، مثلا ، الى ٢٤ بيتا ، فانها ستكون أكثر صعوبة بكثير ، لأن تأثير التحول يعتمد على ايجاز الشكل • يجب أن يكون القلب reversal قريبا من افتتاحية القصيدة حتى يدرك باعتباره قلبا •

وهكذا ، حين تحدث تغييرات في أحد الأنظمة ، فان قوانينه الداخلية تسمح ببعض التغييرات ولا تسمح بالأخرى ، وتسمح أيضا بالتغيير الى نقطة معينة ، ولا تسمح بتجاوزها • والا كان من المستحيل أن يوجد نظام، وكان التغيير بلا نهاية ومطلسما •

يفترض المشروع البنيوي في الأدب وجود ثلاثة أبعاد في نصوص الأدب المفردة التي يهتم بها • البعد الأول ، ان النص بذاته نظام أو بنية خاصة • يعتقد هنا أن النص يستخدم اللغة بطرق تميز هذا النص وحده • وهكذا ، قد تضطلع الكلمات بتظليل المعنى الذي يعززه السياق وحده • وتنظم هذه الكلمات ، فضلا عن هذا ، في بنيات نحوية ودلالية وشكلية تحتاج من القارىء أن يكتشفها ، ويفحصها لتحديد المعنى الذي قد يستنتجه (أو تستنتجه) من النص ، وأيضا طريقة استنتاج هذا المعنى • وبتعبير آخر يمكن أن نقول ان لكل قصيدة « نحوها » و « تركيبها » و « معجمها » ، وتحدد هذه العناصر الطريقة التي يمكن بها حل شفرة استخدامها وفهمها للغة •

البعد الثاني للنص المفرد هو ذلك البعد الذي يضعه في نظام الأدب ككل • ان وجود هذا النظام يعني بالضرورة أن النصوص تتأثر حتما ، على مستوى البنيات الشكلية والتصورية بنصوص أخرى (٥) • ويعتمد بالتالي جزء من معنى أي نص على علاقة التناص مع نصوص أخرى ، معاصرة

(٥) قارن بملاحظة اليوت عن وضع الشاعر في تراث الأدب في : "Tradition and the Individual Talent" المشار اليه في الهامش رقم ٧ في الفصل الثاني •

له وسابقة عليه ٠ ويتضمن هذا قضايا الجنس الأدبى كالبنية الشكلية للقصيدة ـ مثلا ، ما اذا كانت سونيت أو مرثية elegy ـ بالاضافه الى معانى الرموز والاستعارات ، ويتضمن أيضا أنواع الأداء التى ترتبط ارتباطا نموذجيا بالنصوص الشعرية ٠

البعد الثالث للنص المفرد هو ذلك البعد الذى يقيم علاقة بين النص والثقافة ككل٠وسنتناول هذا الوجه فى الفصول التالية من هذا الكتاب ٠ فقط ، نقول هنا ان النقد البنيوى الذى يضع هذا الوجه الخاص من أوجه القصيدة فى المقدمة يميل ، بالضرورة ، الى التأكيد على بؤرة المحاكاة ، فى تعارضها مع البؤرة السيموطيقية الخالصة ، فى النظريه البنيوية ٠

تتجه الأبعاد الثلاثة للبحث البنيوى كلها الى نشاط القارىء بصورة خاصة ٠ وكما يحدث فى **النقد الجديد** ، يهمل دور المؤلف فى عملية استنتاج المعنى من النص ٠ أفرغ **النقاد الجدد** النص من وجود المؤلف لأنهم رأوا فيه اهتمامات تاريخية وبيوجرافية لا علاقة لها بمعنى النص كبنية لفظية ، ولأن هدف المؤلف اما أن يتجسد فى النص ، أو لا تكون له أية علاقة بمعناه ٠

يرتكز البرهان البنيوى على فرضيات شديدة التباين ٠ الفرضية الأولى عن اللغة ودورها الأساسى فى النشاط الانسانى والاجتماعى ٠ ان اللغة ، بالطبع ، هى الخاصة العامة لأعضاء أية ثقافة ، وهذه الحقيقة قد تقود المرء الى النتيجة التى توصل اليها **النقد الجديد** والتى ترى أن معالجة القارىء للنص فى قراءته صحيحة كمعالجة المؤلف له فى بنائه ٠ ومع هذا ، تعنى القاعدة البنيوية التى ترى أن ادراكنا للواقع مشروط باللغة ويتم بواسطتها أننا مقيدون فى اللغة وبها ـ وفى الحقيقة ، فان فردريك جيمسون Fredric Jameson يدعوها « سجن اللغة the prison house of language » ٠ ويوحى هذا بأن الحاجة الى حل شفرة نصوص من أنواع مختلفة أو « قراءتها » تفرض علينا كحقيقة يومية ٠ وتصبح عملية القراءة سلطة عليا لأنها الطريقة التى نفهم بها الواقع والخبرات التى نحياها بالاضافة الى نصوص الأدب ٠ يعتبر التقليد الرومانسى ـ وبعد الرومانسى وظيفة الأديب حالة خاصة ، قد ترى من هذا المنظور باعتبارها مجرد مرحلة أولى فى توليد المعنى فى النص ٠ وتتمم هذه الوظيفة وتكتمل بوظيفة القارىء وهى وظيفة أكثر أهمية ٠ ومن ثم تشرح عملية ابداع الأدب فى النظرية البنيوية بافتراض أن مؤلف النص هو أيضا قارئه الأول ٠

ولأن المؤلفين قراء أيضا لـ « نصوص » عديدة من أنواع مختلفة كتبها « مؤلفون » آخرون ، يصبح عمل قاعدة التناص فى أى نص محدد عملا

معقدا ودقيقا • لا يمتد مرجع التناص Intertextual refrence خلال البعد التعاقبى diachronic dimension للنص فقط ، ولكنه يمتد أيضا خلال البعد التزامنى synchronic له • وهكذا يصبح المؤلف قناة للانشغالات والاهتمامات الثقافية • تكتب الثقافة ، عموما ، النص بواسطة المؤلف •

ان هذا النزول بالمؤلف من وضعه المتميز كمبدع الى مرتبة أدنى فى الوسط الثقافى يقتحم الجزء الأساسى من ميثولوجيا الأدب ودراسة الأدب • انه أكثر جذرية بكثير من وضع **النقاد الجدد** للمؤلف كعنصر أساسى فى انتاج نصوص الأدب جانبا ، واعتباره عنصرا لا علاقة له بقراءتها• انه ، فضلا عن هذا ، يحول الاهتمام بعيدا عن الالهام الصوفى للمؤلف ، ويحركه بدلا من هذا باتجاه العمليات التى يفهم بها القراء ، بطرق مختلفة ، نصوص الأدب •

ان التفكير فى الشعر كنظام بمصطلحات البنيوية يعنى رؤيته كنظام لغوى يعمل على عدة مستويات • المستوى الأول هو مستوى **اللغة** ذاتها : يجب أن يكون النص قابلا للقراءة كبنية تركيبية ونحوية • المستوى التالى هو مستوى **اللغة الشعرية** : يستخدم النحو والتركيب Syntax (وأحيانا الأداء أو المعجم) استخداما متميزا فى النصوص الشعرية المفردة • المستوى الثالث هو مستوى **نحو الشعر** grammer of poetry كجنس أدبى يمكن أن توضع فيه هذه النصوص المفردة • وأخيرا ، يوجد **نحو الأعمال الأدبية عموما** ، ويمثل جنس الشعر جزءا منها • تتحول البنية اللغوية فى كل مستوى الى عنصر مختلف ينتقل مثلا من النحو الأساسى على أحد المستويات الى عنصر معجمى على مستوى آخر •

ان رؤية العمل الأدبى كعمل يعمل على مستويات مختلفة بهذه الطريقة تساعد الناقد البنيوى ، كما تساعد **الناقد الجديد** ، على تعريف الأدب كبناء لغوى يختلف عن الأبنية اللفظية الأخرى ، كالمحادثة اذا أخذنا مثالا شفهيا ، أو كخطاب الى جريدة اذا أخذنا مثالا مكتوبا • وتساعد أيضا ، فضلا عن هذا ، على توضيح طبيعة النظام الفردى ــ نظام الشعر فى حالتنا • ان التفكير فى الشعر بهذه الصورة يساعدنا أيضا على رؤية الأعمال الأدبية باعتبارها تقع ضمن أجناس أو أنواع خاصة ، يعرف كل منها بقوانينه وتقاليده الخاصة • وبالمثل ، يعطى مفهوم النظام الأدبى الأكبر للأعمال المفردة احساسا بالسياق الذى يتضمن منظورا تاريخيا قد يوحى بالكيفية التى يجب أن يقرأ بها ذلك العمل •

البنيوية فى التطبيق :

تمدنا قصيدة « Jabberwcky » التى كتبها لويس كارول lewis Carroll وهى قصيدة تخلو من المعنى nonsense بنص توضيحى نطبق عليه قواعد النقد البنيوى · ينشـأ الخلو من المعنى nonsensicality · فى هـذه القصيدة عن أبسوردية الوضع والشخصية (كما هو الحال ، مثلا ، مع الكثير من نظم ادوارد لير Edward Lear الذى يخلو من المعنى ، أو فى الحقيقة مع النزوات الكارولية Carrollian الأخرى مثل the White Knight's song in Through the Looking Glass) بصـورة أقـل مما ينشأ عن انتشار معجم يخترعه كارول ذاته ويبقى ، بالتالى ، مبهما بالنسبة للقارىء · ولأننا بهذه الصورة نحرم من مراجع واضحة للنص ، فاننا نضطر ، اذا كنا نأمل فى الخروج بمعنى من القصيدة ، أن ننكب على البنيات المكونة لها والتى تقيم علاقة تناص بينها وبين نصوص أخرى :

Jabberwocky

'T was brilling, and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe,
All mimsy were the borogoves,
And the mome raths outgrabe.

'Beware the Jabberwock, my son !
The jaws that bite, the claws that catch !
Beware the Jubjub bird, and shun
The frumious Bandersnatch !'

He took his vorpal sword in hand ;
Long time the manxome foe he sought -
So rested he by the Tumtum tree,
And stood a while in thought.

And, as in uffish thought he stood,
The Jabberwock, with eyes of flame,
Came whiffling through the tulgey wood,
And burbled as it came !

One, two ! One, two ! And through and through
The vorpal blade went snicker-snack !

He left it dead, and with its head
He came galumphing back.

And hast thou slain the Jabberwock ?
Come to my arms, my beamish boy !

O frabjous day ! Callooh ! Callay !
He chortled in his joy.

T was brillig, and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe;

All mimsy were the borogoves,
And the mome raths outgrabe.

يمكن أن نقسم مشكلة المعنى فى هذه القصيدة الى قسمين : الأول ، كما لاحظنا من قبل ، هو السؤال عن اللغة التى يستخدمها كارول ، وكيف نستطيع اقامة علاقة بين الكلمات الغريبة مثل « brillig » وخبرتنا الخاصة باللغة . والقسم الثانى هو السؤال عن معنى بنية القصيدة أو تصميمها ، وتتوقف الاجابة عن هذا السؤال بوضوح الى حد ما على التوصل الى اجابة عن السؤل الأول .

يوحى الاهتمام الدقيق بقصيدة « Jabberwocky » ، مع أننا قد لا نعرف المعنى الدقيق لكل كلمة فى النص ، بأن قواعد النحو والتركيب Syntax فى الانجليزية تتيح لنا أن نخاطر بتخمينات مفيدة تماما عن المعنى التقريبى للكلمات غير المألوفة . تأتى كلمة « wabe » مثلا ، فى وضع يبدو أنه ظرف مكان (in the wabe) وتوحى الكلمة بموضع من نوع ما ، ومن ناحية أخرى ، يتضمن الجمع فى « mome raths » بارتباطه بفعل من الأفعال الجرمانية (outgrabe) ، أنها مخلوقات تنهمك فى نشاط من نوع ما .

ومع هذا لاتؤدى استراتيجية استنتاج معنى نحوى وتركيبى خالص من النص الى حل مرض لشفرة المحتوى القاموسى Lextcal للقصيدة ، لأن النص يسمح لنا بالتحرك فقط فى منطقة تقريبية للمعنى الكامن ، تاركين المركز ، الدلالة الحقيقية للكلمة ، أجوف أو فارغا . وفى الحقيقة قد لا يكون « المعنى » القاموسى الحقيقى وثيق الصلة بهذه القصيدة كما فى نصوص شعرية أخرى . ولأن قصيدة « Jabberwocky » تدفعنا باستمرار لمواجهة نص كلماته الأساسية بلا معنى ، فقد تكون المواجهة مع مشكلة اللغة ذاتها ، والتساؤلات عن المرجعية والدلالة جزءا من دلالتها . وفى هذه الحالة ، قد نستنتج أنه مهما يكن المعنى الحقيقى لكلمة « Wabe » أو « mome raths » فان هذا المعنى ثانوى بالنسبة لرغبة

واضحة فى النص للعب بقواعد اللغة٠ان مراعاة هذه القواعد تشهد عليها تلك الأمثلة عن توافق العدد بين الفاعل والفعل (ان كلمة « borogoves » تأخذ الفعل المساعد « were » الذى يدل على الجمع) ، وتبقى الظروف والصفات قابلة للمعرفة نسبيا من الشكل والوضع التركيبى فى الجملة (ان كلمة « mimsy » وصف واضح لكلمة « borogoves » ، كما ان كلمة « mome » وصف لكلمة « raths ») ٠

قد نخطو خطوة اضافية ونقرر أنه من الواضح تماما أن الكلمات التى تخلو من المعنى فى قصيدة « Jabberwocky » كلمات ذات مرجعية ذاتية self-refential فى المعنى٠ ومع هذا ، لا نستطيع فى هذه الحالة أن ندعى أن النص يحدد حقيقة الكلمات المبهمة ٠ وهكذا ، اما أن موضوع المعنى القاموسى الدقيق لا علاقة له بهذا النص ، أو أنه مؤجل بصورة غير محددة فى عملية استنتاج معنى القصيدة ٠ وفيما بعد فى Through the Looking Glass ، تتلو Alice القصيدة على Humpty Dumpty وتطلب منه أن يشرح لها النص ٠ وتعزز معانى « الكلمات الصعبة » التى يقدمها لها مرجعيتها الذاتية الأساسية ، وتدل مهمة Humpty Dumpty الاعتباطية تماما فى تقديم المعانى أن علينا نحن أيضا كقراء أن نخمن تخمينات خطرة ٠ يقدم النص ذاته مفاتيح قليلة ولا يقدم أية ضمانات للمساعدة فى مهمة اكتشاف معنى القصيدة ٠

القسم الثانى من المعنى هو بنية النص ذاته ٠ ان أى تحليل لهذا النص يوضح أنه يتكون من جزءين ٠ يتكون الجزء الأول من مقطع افتتاحى يتكرر بنصه فى ختام النص ٠ ومع هذا ، فعلاقة هذين المقطعين المتطابقين بالمقاطع الخمسة الأخرى علاقة غير واضحة فيما يتعلق بمعنى القصيدة ٠ يشترك المقطعان الأول والأخير فى علاقة اردافية paratactic مع المقاطع الداخلية فى القصيدة : أى فى علاقة تجاور أو تقارب أكثر مما هى علاقة سببية أو تتابع ، أو علاقة منطقية أخرى من أى نوع (Smith 98-109) ومع هذا تدعونا الشفرات التى نستخدمها فى القراءة الى افتراض نوع من الترابط المهم بين المقطع المكرر وبقية القصيدة ، وبالتالى معنى مهم لوجوده ٠ ونميل بالتالى كقراء طبقا لهذا الى بناء construct وغرس insert علاقة ذات معنى لنستنتج معنى من نص سيبدو بدونها نصا مشوشا من الناحية السببية ٠

وهكذا قد نصل الى نتائج متنوعة تتعلق بمعنى المقطع المكرر وعلاقته ببقية القصيدة ٠ قد تكون احدى هذه النتائج أن المقطعين يمثلان اطارا للمقاطع الداخلية٠ وفى هذه الحالة يكون التكرار فى وقت واحد استهلاليا

وختاميا (انظر Smith ، خاصة من ص ١٥٨ ـ ١٦٦) • ويعنى هذا ، في الواقع ، أننا نرى معنى المقطعين من وظيفتهما • وقد تكون احدى النتائج الأخرى أن المقطع المكرر على علاقة سلبية ببقية القصيدة : وبتعبير آخر ، يكمن معناه بدقة فى انعدام علاقته ببقية النص • ثمة رأى آخر قد يرى هذين المقطعين تعليقا ساخرا على العمل الموصوف فى المقاطع المركزية • وهذا هو الاحتمال الذى نستكشفه الآن •

تحكى قصة فى الجزء الثانى من القصيدة ، المقاطع الخمسة الوسطى ، ومع هذا يبقى ما يسبقها وما يتلوها غير واضح بالنسبة لنا • لم تحك لنا القصة لماذا يتقدم الولد ليذبح ال Jabberwock ، ولم تحك لنا ما قد يتضمنه هذا الفعل • ومع هذا توحى الألفة مع نصوص بينية intertexts كالشعر الملحمى ورومانس العصور الوسطى أن هذا البحث يميز طقوس الانتقال وحلول عصر البطل • يبدو أن هذا البطل ليس مستعدا لتحمل مسئولياته ، التى يكاد ال Jabberwock الرهيب لا يشعر بها ، ويبقى البطل ظاهريا تحت وصاية المتكلم فى المقاطع •

يشير انعدام الاتساق inconsequentiality فى فعل ذبح ال Jabberwock بذاته الى عملية سخرية مؤثرة فى القصيدة • ونستطيع مع هذا رؤية المزيد من السخرية المؤثرة داخل بنية النص وفى تشعبه الى أجزاء وظيفية • لنتأمل الطريقة التى يشيد بها كل جزء منها تصور الزمن فى القصيدة • ان الزمن استاتيكى فى المقطع المكرر • تتكرر الأحداث الموصوفة (مهما يكن «معناها» الدقيق) فى الوقت نفسه وبالتأثير نفسه • والزمن ، من ناحية أخرى ، ديناميكى فى المقاطع الخمسة المركزية • انها تحكى قصة فى تتابع بارع للأفعال • وفى الحقيقة ، يكمن فى هذا التعارض بين محورى الاستبدال الوقتى الاستاتيكى والديناميكى معظم الصعوبة فى معنى قصيدة « Jabberwocky » • على النص لكى يحكى قصة مفهومة ، تتكون من حبكة وأحداث ، أن يستخدم نسبة أكبر نسبيا من الدوال signifies الممكن ادراكها • قد لا نعرف من هو a Jabberwock ولا نعرف معنى كلمة « Vorpal » ، لكن حقيقة أن ال Jabberwock كائن بشع واضحة فى السياق ، بينما تبدو كلمة « vorpal » أقل أهمية فى المعنى من الكلمتين اللتين تصفهما ، « السيف sword » و « النصل blade » ، ومعناهما ، بالطبع ، معروف تماما • ومن ناحية أخرى ، فان تأثير الاستاتيكية ، فى المقطع الذى يتكرر مرتين بدون أية اضافة ، هو الضرورى وليس معانى الكلمات المفردة • فى هذين المقطعين ، يمنعنا العدد الأكبر نسبيا من الكلمات التى تخلو من المعنى ، مع غموضهما التام ، فى الحقيقة ، من محاولة تحويلهما الى أكثر من خلفية •

ثمة طريقتان نستطيع أن نستنتج بهما معنى هذه القصيدة ، فى علاقتــه بالبنــاء المزدوج للزمن فى النص • الطريقة الأولى لقراءة تكرار التوقف الزمنى فى المقطعين الأول والأخير هى فهم هذا التكرار باعتباره اتماما للدورة • يعود النص ، فى النهــاية ، الى حالة الوجــود التى بدأ منها • تدعم هذه القراءة بالطبع التأثير الختامى لهذا التكرار ، ولكنها تقودنا أيضــا الى فهم جزءى القصيدة على أساس انعدام العلاقة بينهما بصورة جوهرية • اذا كانت دورة الوجود تستعاد تماما ، بدون أى تغيير فى العالم الموصوف فى النص ، وبدون أى تعرف على حقيقة انجاز الولد وموت ال Jabberwock ، فان بحث الولد يكون بالتالى فارغا تماما • انه بلا تأثير على الواقع اليومى الذى تشيده القصيدة وبالتالى تكون أهميته ضئيلة الا بالنسبة للمشتركين فى البحث ، أى المتكلم فى المقاطع المركزية، والولد ، وال « Jabberwocky » ذاته بالطبع •

وفى الطريقة الثانية ، قد نقرأ اللحظة الموصوفة فى نهاية القصيدة لا باعتبارها مجرد تكرار للحظة الموصوفة فى البداية ولكن ، بدلا من هذا، باعتبارها لحظة **متماثلة معها** • وبهذه القراءة ، يبدو أن النص يصف برهة تتزامن فيها سلسلتان من الأحداث ، احداهما مألوفة والأخرى خارجة على المألوف : فى الوقت نفسه يحدث أن mome raths outgribe ويحدث أن the toves gyre in the wabe ، ويشرع الولد المشــع فى بحثــه وتحقيق هدفه • تقف هذه القراءة ، ولكن بهذه الطريقة وخــلال البنية الارداقية paratactic structure يوجد ايحاء بانعدام الصلة بينها • يقاس الزمن فى العالم الأرضى بأجزاء منتظمة : توحى العبارة الافتتاحية ، « It was brilling » باستخدامها الضمير « it » غير المحدد ، بموقــع للزمن سواء أكانت « brillig » تشير الى قياس للزمن ــ مثلا ، « كانت الساعة ١٢ » ــ أم الى حالة الطبيعة فى لحظة خاصة ــ مثلا ، « كانت مشمسة » • وفى هذا السياق تجرى الأحداث فى علاقتها بدورات الزمن بصورة روتينية (« .. and the slithy toves/Did gyre and grimble in the wabe ... ») ومن ناحية أخرى يقــاس الوقت فى عالم الهولات monsters والأبطال الطامحين بالأعمال المفردة والأحداث المفاجئة « Long time the manxome foe he sought ...» « He left it dead, and with its head / He went galumphing back ») • ان هذين العالمين غير متجانسين ويلقى وجودهما المشترك فى نص يوحدهما ظاهريا الضوء على اختلافاتهما الجوهرية •

ان القصيدة ترتكز بالتالى على سلسلة من التعارضات • يتعارض المقطعان الأول والأخير ، كما رأينا ، فى بنائهما للزمن وفى اللغة المستخدمة

فيهما وأيضا فى تفضيلهما للجمع وبالتالى للمراجع العامة للكائنات المتنوعة التى تسكن القصيدة (toves, borogoves and raths) ، مع المقاطع الخمسة المركزية، والتى تركز على الفرد والمفرد فى كل من الهوية والفعل . ويمكننا فى هذه المقاطع الخمسة ادراك عدد آخر من محاور الاستبدال المتعارضة : الشباب والشيخوخة (الولد والمتكلم ، الذى يحدد هويه فى خطابه للبطل بـ « يا بنى my son !» كشخص أكبر استعاريا ، ان لم يكن واقعيا) ، الذات والموضوع (المتكلم والشىء أو الشخص الذى يتكلم عنه) ، الاستاتيكى والديناميكى (يبقى المتكلم فى المؤخرة ، ويتقدم الولد لمحاربة الهولة) ، غير المألوف والمألوف (البحث عن الهولات ، مقابل البقاء فى البيت ، كما يفعل المتكلم بوضوح) ... الخ . وهكذا نرسم القصيدة مجموعة من **العلاقات** التى لها معنى . مع أنها قد لا تبوح بالمعنى الدقيق لبعض الكلمات . ويبقى أن القصيدة ، فى التحليل النهائى ، تتحدى أية محاولة لتوحيدها والنظر اليها كوحدة : تصادف أية قراءة للنص مشكلة علاقة المقطعين الأول والأخير ببقية القصيدة . ينشأ قدر كبير من « انعدام المعنى » فى القصيدة نتيجة لفصل بداية النص ونهايته عن وسطه أكثر مما ينشأ عن الغرابة فى المعجم .

ان القارىء المطلع على الأدب الشائع فى أيام كارول Carroll سيميز فى المقاطع الخمسة المركزية بعض تلميحات التناص فى قصيدة « Jabberwocky » ، أولا ، مع الأغنية الأدبية the literary ballad وثانيا ، مع قصة البحث the story of the quest وقد شاعا كلاهما على أيدى الشعراء الرومانسيين وخلفائهم . وتعطى قصيدة كولردج The Rime of Ancient Mariner ، وقصيدتا كيتس « La Belle Dame Sons Merci » و « The Eve of St Agnes » أمثلة لتلك القصائد الرومانسية التى كانت يدورها نموذجا لبعض القصائد الفيكتورية كقصيدة براوننج « Child Harold » ، وقد هجا بايرون تلك النماذج فى دون جوان Don Juan .

ان قصة الولد المشع the beamish boy الذى يذبح الـ Jabberwock ويعود برأسه للمتكلم فى المقاطع الخمسة الداخلية هى بوضوح باروديا Parody تضاف لتلك القصائد . لا تصل الكلمات غير المألوفة وحدها الى تلطيف حالة اللغز والترقب الشائعة فى تلك القصائد (من يستطيع ، مثلا ، أن يرهب بشدة مخلوقا يدعى طائر الـ Jubjub ؟) ، ولكن أعمال البطل ذاتها أقل من أن توصف بالبطولة : انه يكاد يفاجأ بالـ Jabberwock وتوحى عودة « his « galumphing بشاب أخرق أكثر مما توحى ببطل رائع . ان استجابة المتكلم لنجاح الولد تكاد تكون استجابة بلهاء

« O frabjous day ! — Callooh ! Callay ! » وتوحى هذه الاستجابة مـــع الاشـــارة الى البطـل بـ « ولدى my son » و « ولدى المشـــع my beamish boy » بأن المتكلم رجل أكبر من البطل ، ومن المؤكد أنه على عـلاقة أبوية به ان لم يكن أباه بالفعل · ومع هـذا لا يبدى ، باستثناء التحذيرات الواضحة تماما التى يقدمها للبطل ، أية سمة للحكمة أو المعرفة الخاصة التى تبديها هذه الشخصيات بصورة تقليدية فى النصوص التى تتناول البحث والعمل الجرىء · (قارن ، مثلا ، بينه وبين شخصيات مثل أثينـا Athene وفيرجيل Virgil ، فى قصائد البحث التى كتبها هومر Homer ودانتى Dante أو شخصية انجيـــلا Angela ، المرضـــة العجوز ، فى « Eve of St Agnes ») ·

وينشأ عن هذا سؤال أساسى آخر : هل المتكلم فى مقاطع البحث هو ذاته المتكلم فى المقطعين اللذين تبدأ بهما القصيدة وتنتهى ؟ لا يبدو أن المشهد والأحداث الموصوفة فى هذين المقطعين على علاقة بالقصة التى تحكى من المقطـع الثـانى الى السادس · ان لهما فى الحقيقة وظيفة مزدوجة : استهلال القصيدة وختامها ، وتوفير خلفية لقصة البحث · وقد نرى ، اضافة الى هذا ، أن هدف هذه الوظيفة المزدوجة هو اخفاء العشوائية التى يبدأ بها البحث ـ بتحذير لا تمهيد له أو تفسير ـ وانعـدام الحسم فى النتيجة · نخرج بصورة ذهنية للمتكلم وهو يغنى فى مرح ، وبلا ذكر اضافى للبطل ·

تتضمن هذه السمات ببساطة أن قصة البحث ، فى التحليل الأخير ، لا صلة لها بالمقطعين · ان تكرار المشهد والأحداث فى المقطع الأخير يثير التساؤل حول قيمة المآثر البطولية التى تسرد فى المقاطع التى تسبقه ، لأنها لا تؤثر على عالم القصيدة الذى يشيد فى المقطع الأول ، ويستمر يعمل فى المقطع الأخـير · وقد نمضى الى أبعد من هذا ونرى أن كارول Carroll فى هذه القصيدة ينتقد ضمنيا ، فى باروديا parody ، القيم الأدبية فى مجتمعه ، ويصم مثالياته الأخلاقية بفضائل المراهقين ·

توضح القراءة السابقة لقصيدة « Jabberwocky » قدرة النظرية البنيوية على كشف آليات النص عن طريق انتاج القارىء للمعنى · من الصعب حقا أن تصل قراءة تتبع **النقد الجديد** الى تفسير مرض لهذا النص، اذا وضعنا فى الاعتبار طبيعة لغته المراوغة ·

ومن ناحية أخرى ، يركز **النقد الجديد** كنظرية أدبية على الشـعر خاصة · انه يتعامل بصورة أقل اكتمالا مع البنيات الأكبر للقصة النثرية والدراما · وفى المقابل، تفضل النظرية البنيوية المعاصرة السردى narrative على حساب الشعر الغنائى ، والعنصر السردى فى قصيد « Jobberwocky »

يستجيب بالطبع استجابة طيبة بصورة خاصة لقراءة بنيوية كما رأينا ·
قد يكون انبثاق البنيوية المعاصرة عن زواج الألسنية والأنثروبولوجيا مسئولا بصورة خاصة عن التوكيد على السردية ، حيث تهتم الألسنية بالكلام المتتابع ، وتهتم الأنثروبولوجيا بالأسطورة والبسلوك · كانت النظرية البنيوية تميل ، حتى وقت قريب ، الى نبذ الشعر الغنائي باعتباره مجرد مثال للاستخدام الخاص للغة ، الوظيفة الشعرية عند ياكبسون (انظر ، مثلا ، روبرت سكولز Robert Scholes : « ان الشعر يمجد الفريد في الثقافة ، واللغة، وأسلوب الانسان في استخدام لغته » (٦٢)) ·

ومع هذا يرى يوجين فينس Eugene Vance أن النموذج السردى الذى ابتكره جريماس A.J. Greimas يمكن استخدامه أيضا لتفسير تفاصيل معينة فى غنائيات القرن الثانى عشر فى فرنسا · ويتيح هذا الرأى لدراسة الشعر الغنائى أن تتضمن الشفرات السردية التى استبعدت حتى الآن ، ويوحى بأن عملية استنتاج المعنى فى تلك النصوص تمضى الى أبعد من مجرد استنتاج لحظة سيكولوجية خاصة فى سلسلة من الأحداث التى تنمو ضمنيا ، ولكنها تبدع فى الحقيقة بنية الأحداث فى نص القصيدة ذاتها (٦) ·

ان النظرية البنيوية ، بالتالى ، ذات أهمية في القدرة على كشف الأنماط والآليات التى يستنتج بها القارىء معنى من النص · انها بالفعل أقل نجاحا من **النقد الجديد** في انجاز تفسير للنص ، ليس فى العثور على المعنى النصى فقط ، ولكن الجمالى أيضا ، والقيم الأخلاقية والاجتماعية · ومن ناحية أخرى ، تتيح البنيوية طرقا متنوعة لقراءة النص ، وبالحاحها على طبيعة النهاية المفتوحة ، تمد تطبيقات القراءة والنقد الى أبعد من المجال المتاح فى **النقد الجديد** · يضيف الأساس الألسنى والنصى القوى للنقد البنيوى بعدا مفقودا فى **النقد الجديد** · انه الأساس نفسه الذى يؤدى ، مع هذا ، فى نظرية التفكيك بعد البنيوية ، الى كشف النصوص باعتبارها بنيات لمعنى مراوغ ·

---

(٦) انظر ايضا ديفيد بشبندر ،
"True-Speaking Flattery : Narrativity and Authenticity in the Sonnet Sequence", Poetics 17 (1988) · 37-47.

التفكيـــك

ان التفكيك deconstruction ، بالمعنى الدقيق ، مقاربة فلسفية للنصوص أكثر مما هى أدبية • انه نظرية بعد البنيوية post-structuralist ولا تدل « بعد Post » هنا على أن التفكيك يحل محل البنيوية باعتباره نظرية أحـدث زمنيـا ، ولكنها تدل بالأحرى على أنه يعتمد على البنيوية كنظام تحليلى سابق • تطور التفكيك فى فرنسا أساسا ، وارتبط عموما بأعمـال جاك دريدا Jacques Derrida ، ويمـكن القـول انه أبدعه كمنهج لقراءة النصوص • ومهما يكن ، فان دريدا ذاته يعترف بفضـل أعمال بعض الفلاسفة الســـابقين عليـه مثل كانت Kant ، ونيتشه Nietzche ، وهوسرل Husserl ، وهايدجر Heideger (ويخضع كتاباتهم لفحص دقيق) أكثر مما يعترف بفضــل أعمال منظرى الأدب ونقاده السابقين عليه •

اكتسب التفكيك منذ ظهوره عددا كبيرا من الممثلين والمدافعين فى فرنسا وفى الولايات المتحدة أيضا • وقد وجد فى الولايات المتحدة مقرا فى جامعة ييل Yale ، حيث ارتبط بعدد من الأسماء مثل جيفرى هارتمان Geoffrey Hartman ، وبول دى مـان Paul de Man ، وهيلز ميللر J. Hillis Miller • وفى الحقيقة ، تم على أيدى النقـاد والمنظرين الأمريكيين تطبيق التفكيك بصورة أكثر خصوصية على نصوص الأدب ، ويرى بعض المنظرين أنه تم استيعابه بصورته الأمريكية (مع أنها ليست تلك التى تدرس فى ييل Yale بصورة خاصة) فى **النقد الجديد** الذى لا يزال سائدا • أى أن التفكيك ، طبقا لهذا الرأى ، قد دجن فى الأكاديمية الأمريكية وتحول الى نسخة متطورة ، أكثر براعة وحساسية ، نسخة لنوع من قراءة النصوص **بالنقد الجديد** • ويشكل هذا ، طبقا لهذا الرأى أيضا ، جزءا ظاهرا من أصوله (انه مصطلح يثير المشـاكل فى نظرية التفكيـك ، وهكذا يخلق سخرية معينة فى هذا السياق) كمنهج يثير

الأسئلة حول كل أنواع النصـوص وممارساتنا الشائعة فى قراءتهـا ، ليوضح كيفية نشأة النصوص وكيفية فهمنا لها بافتراضات خاصة عن اللغة ، ترتبط بدورها بأيديولوجيات الثقافة السائدة ·

ما التفكيك ؟ يعرفه كوللر Culler سلبا : « ان التفكيك ليس نظرية تحدد المعنى لتخبرك كيف تعثر عليه (Culler, On Deconstruction 131) وترى باربارا جونسون Barbara Johnson انه « التمزيق الدقيق لقوى الدلالة المتصـــارعة فى النص » ، بينما يقول بول دى مان Paul de Man عن تطبيق هذه النظرية : « على التفكيك دائما لتحقيق هدفه أن يظهر التمفصلات والأجزاء المختبئة فى الوحدات الجوهرية monadic totalities المفترضة » (Allegories of Reading 249) · وبالنسبة للقراء الذين تربوا على نظريات أدب هدفها التعرف على معنى واضح ومحدد فى النص ، تكون لغة التعريفات فى هذه النظرية ، وتعبيراتها عن أهدافها أو مغزاها أو استراتيجياتهـا صعبة ومربكة · ولم يقل الارباك ، بالطبـع ، فى السنوات الأخيرة بنمو « مدارس » مختلفة لممارسة التفكيك ، تطور كل منها غالبا علم مصطلحات خاصا بها ·

ومع هذا ، ينبثق شيء واحد بوضوح من التعريفات السابقة · ان التفكيك نظرية تهدف الى انتاج تفسيرات لنصوص خاصة (مع أن تفسيرات جديدة وبارعة وأحيانا هائلة نتجت عن تطبيقات كثيرة لنظرية التفكيك) أقل مما تهدف الى فحص الطريقة التى يقرأ بها القراء هذه النصوص ، والطريقة التى تقدم بها ظاهريا هذه النصوص ذاتها قراءات **مفضلة** · لا يجب التغاضى عن كلمة « ظاهريا » فى الجملة السابقة أو التعامل معها باستخفاف : يفترض التفكيك كمقدمة منطقية أولى أن قراءة أى نص تماثل identification مع خطـــاب خاص فيه · ان العملية التى نصـــل بها ، كقراء ، الى هذا التماثل تتضمن قدراتنا على التعامل مع الشفرات اللغوية التى نعالج بها معنى النص ، ولأن هذه الشفرات ترتبط بالبنيات والقيم الثقافية ، فان تلك العملية تتضمن الفرضيات والأيديولوجيات التى ندخلها على النص ، سواء أكانت خاصة بنا ومعاصرة لنا ، أم التى نعتقد أنهـا فرضيات وأيديولوجيات الثقافة التى أنتجت النص ·

ولأن اللغة وأيديولوجيا الثقافة أكبر من النص ذاته ، الذى عليه أن يتكيف مع شفرات اللغة والثقافة والتى قد تكون متناقضة ، فمن غير المألوف أن يكون خطاب النص متكاملا وغير ملتبس · وهكذا يمكن أن نقول ان كل النصـــــوص تحتوى على عنـاصر تمزيق disruptive elements ، أو نقاط قطع points of rupture أو فجـوات gaps

تســـمح ، حين تدرك وتفحص بدقة ، بقراءات أخرى هامشية أو غير مفضلة ، قراءات تضع المعنى المكتشف الواضح ظاهريا ، أو المعنى الحتمى أو المألوف موضع التساؤل • هكذا تفحص القراءة التفكيكية النص لتعثر على نقاط « تفك undo » عندها شفراته التكوينية ذاتها •

ان ممارستنا الطبيعية للقراءة تعتبر اللغة شفافة بقدر ما تكف عن تقديم معنى مباشر • وكما رأينا فقد ناقشت النظرية البنيوية هذا الموضوع من قبل ، ولكنها افترضت عموما أن الشفرات التى تتكون منها اللغة تتمتع بثبات داخل النظام • يفحص التفكيك هذه الفرضية • تســلم البنيوية ، مثلا ، بوجود التعارضات المزدوجة فى الثقافة ولغتها : ترى النظرية البنيـــوية أن مصـــطلحات مثل **رجــل / امرأة** man/woman **وطبيعة / ثقافة** nature/culture ، **و مرتفع / منخفض** high/low تساعدنا على تنظيم organising الواقع من خلال اللغة • ومع هذا ، يرى التفكيــك أن هــذه التعارضـــــات ليست بلا قيمة : ان الطبيعية naturalness الظاهرة التى تختار المصطلح الأول تتضمن فى الحقيقة تراتبية hierarchisation أو أسبقية prioritisation تفرض ، غالبا بلا وعى ، على التعارض • وفى الكلمات الأخرى يكتسب المصطلح الأول قيمة ايجابية والثانى يكتسب قيمة سلبية • مثلا ، يمكن تعريف « المرأة » بأنها « الآخر » بالنسبة « للرجل » ، ويمكن بالتالى – فى ثقافة تفضل قواعد الرجال والذكور – رؤية النساء فى مرتبة تالية للرجال • ويمكن اجراء المناقشة نفسهـا بالنسبة ل **طبيعة / ثقافة** ، وبالطبع ، بالنسبة لأى زوج آخر متعارض •

ومهما يكن ، فان التعرف على هذا فقط ليس كافيا • يبحث التفكيك عن المصطلح الذى قد يفهم على الأقل ، اذا لم يوفق بينهما ، أنه موجود فى علاقة توتر (١) • وتكمن احدى الطرق التى ينشد فيها دريدا هذا الفعل فى نظريته عن **المكمل** supplement • ويمكن تعريفه بأنه نص أو عنصر يضاف الى آخر أو يعتبر ثانويا بالنسبة له ، ويعتبر الآخر بنية أو نظاما نصيا أكثر اكتمالا • ومهما يكن وكما يلاحظ دريدا فى دراســـته عن روســـو Rousseau « **ذلك المكمـــل الخطـــر** ••• » « ... That Dangerous Supplement » (Of Grammatology 141-64) اذا كانت الاضافة الى البنية ممكنة فلا يمكن أن تكون البنية كاملة ، واذا

---

(١) ان نظرية التفكيك ، فى الواقع ، حذرة من محاولات التأثير على التوفيق بين التعارضات ، او العثور على وضع ثبات بينها • تنشأ المصطلحات عن العلاقة بين التعارضات على التوتر وعدم الثبات ، وفى محاولة للتقليل من شان هذه الخواص او اسقاطها ، يكون على هذه المصطلحات ان تمنح امتيازا لاحد عناصر التعارض ثم تدعى ، حتى بدون تعمد ، ان هذا ليس وضعا مناسبا •

كانت اضافة المكمل ممكنة فلا يمكن أن يكون المكمل ثانويا تماما · وهكذا اذا رجعنا الى التعارض بين **طبيعة/ثقافة** يمكن أن نرى أننا نظن عموما أن الطبيعة أساسية وكاملة ، بينما الثقافة ثانوية لأنهـا مصطنعة ، وللسبب نفسه فان عدم الاكتمال هو قدرها : يمكن اعتبار الثقافة مكملة للطبيعة · ومهما يكن وبالمنطق الذى يفصح به دريدا فى نظريته عن المكمل ، فالطبيعة ، برغم ارتباطنا بمفهوم ما بعد الرومانسية ، لا يمكن أن تكون كاملة ـ لا يمكنها ، مثلا ، أن تكون بالمفهوم الانسانى صالحة للسكنى تماما ـ والا كان ابتكار الثقافة غير ضرورى · واذا لم تكن الثقافة مكملة للطبيعة ، فعلينا بالبحث عن مصطلح ثالث **يتضمن « الطبيعة » و « الثقافة » كلتيهما** ·

ويمكن اجراء المناقشة نفسها بالنسبة للتعارض بين **رجل/امرأة** ، نكتشف ، أولا ، أن « الرجل » ليس له أمتياز الأسبقية على « المرأة » ، وفى الحقيقة يمكن حتى اعتباره ثانويا بالنسبة « للمرأة » ، وثانيا ، يجب البحث عن مصطلح آخر يرى « الرجل » و « المرأة » صورتين له (انظر دراسة كوللر عن ارتبـاطات نظرية التفكيك بالتحليل النفسى الفرويدى ونظرية الأنوثة ، On Deconstruction ١٦٥ ـ ٧٥) · ويعتبر كشف دريدا ، المشهور الآن ، للعلاقة المكملة بين الكلام والكتابة كمصطلحين متعارضين ، أساسيا فى فهم الأدب ، والشعر خاصة ·

يلاحظ دريدا ، أنه حتى فى زمن يعود الى محاورات أفلاطون ، كان الكلام مقدما على الكتابة كطريقة للتواصل · وكان ينظر الى الكتابة كمكمل آلى للكلام الذى يعتبر أساسيا وتلقائيا وشفافا للمعنى · وتعتبر الكتابة ، فى المقابل ، ثانوية ومتروية أكثر ، وهكذا فان التفكير ، أو المعنى أو الأفكار التى يجب نقلها تنقل فى الحقيقة بواسطة الكتابة ومن ثم تتأثر (« تتلوث » contaminated) بها · هذه ، بالطبع ، هى المقاربة « العامة commonsense » للعلاقة بين الكلام والكتابة اللذين نألفهما ، وهى ما يصفه دريدا بمركزية الصوت phonocentrism ، أو امتياز المنطوق على المكتوب ·

ومهما يكن وكما يشير دريدا ، فان الصعوبات والأخطار المرتبطة بالكتابة توجد بالفعل فى الكلام · ولأن اللغة هى اللغة ، يكون التعبير النقى وغير الملوث عما يقصده المرء نموذجاً لا يمكن تحقيقه حتى فى الكلام حيث يظهر انعكاس ضئيل لخبرة المرء الخاصـة · ومهما يكن ، تخترق اللغة فعلا بالصور البلاغية والمجازات tropes (٢) ، كالاستعارة ، التى

---

(٢) المجاز Trop : « صورة من الكلام تتكون باستخدام كلمة او جملة فى معنى غير معناها الحقيقى (OED) » ·

ليست خاصية مرتبطة بنصوص الأدب النقية فقط ، ولكنها كثيرة التكرار فى المحادثات اليومية • كما يلاحظ دى مان de Man :

نعرف أن لغتنا الاجتماعية بكاملها نظام معقد لحيل بلاغية صممت للهروب من التعبير المباشر عن الرغبات التى ، بكل ما تحمله الكلمة من معنى ، لا يمكن أن تسمى unnameable ــ ليس لأنها مخجلة أدبيــــا ethically (لأن هذا يجعل المشكلة بسيطة للغاية) ، ولكن لأن التعبير بدون وسيط مستحيل فلسفيا • (« النقد والأزمة » « Criticism and Crisis » العمى والبصيرة Blindness and Insight (٩)) •

ان هذه المجازات تحرف النموذج المرغوب فى نقل مباشر للمعنى المقصود وتعوقه ، بصرف النظر عما اذا كان المرء يتكلم أو يكتب ، وتكون النتيجة دائما تشويها أو ازدواجية فى المعنى المحتمل • ويرى دريدا ، فى الواقع ، أننا اذا وضعنا هذا الأمر فى الاعتبــار ، يكون من الأصــح التسليم بأن الكتابة أساسية ، حيث اننا نوافق على أنها لا تحاول الزلات المحتملة والفعلية للمعنى ، والتحول من الدلالة البلاغية التى توجد أيضا فى الكلام ، ولكننا نفضل ألا نلاحظها •

ان عــــدم التســـليم بهــذا الأمر ليس حتميا • ان دريدا راجعه الى مركزية اللغة logocentrism فى الثقافة الغربية • تدل كلمة توجوس logos ، كما يخبرنا قاموس اكسفورد الانجليزى ، على كل من « الكلمة » و « السبب » : وهكذا يرتبط الدال signifier والعقل intelligence الذى ينطق الدال معا فى معنى هذه العلامة • ويرى دريدا أن هذا جعل للغة « حضورا ميتافيزيقيا » فى فكر الثقافة الغربية • أى أن نطق اللغة أصبح محدودا بحضور المرء (الحقيقى أو المفترض) الذى ينطق • وهكذا ، نفترض تلقائيا ، حين نقرأ نصا من أى نوع أو نسمعه ، وجود كاتب أو ناطق لذلك النص ، بصرف النظر عن أن اثبات هذه قد يكون صعبا (٣) • وهكذا تكون مركزية اللغة ، أو الحضور الميتافيزيقى ، القاعدة الحافزة وراء مركزية الصوت •

ان هذا التبرير لاعادة الترتيب التى تدمر iconoclastic التراتبية التى تمنح الكلام امتيازا على الكتابة يجب العثور عليه فى أســـطورة النشوء • اننا نفترض أن الكلام سابق على الكتابة ، وأن الكتابة كانت

---

(٣) من المهم أن نلاحظ فى هذا الربط الحاح النقد الجديد على ان نص القصيدة ينطقه شخص لشخص اخر ، فى سياق خاص (درامى) : انه مثــال على الحضــور يظهر بوضوح فى قراءة الشعر •

مجرد وسيلة ملائمة لنسخ الكلام وتدوينه • ومع هذا ، يرى دريدا أن هذا النشوء لا يمكن أبدا أن يكون له مكان فى الواقع • أولا ، أننا لا يمكن أن نعرف معرفة أكيدة اللحظة التاريخية التى أخذت فيها اللغة شكل الكلام ، أو أن نعرف ، ثانيا ، اللحظة التى انبثقت فيهـا الكتابة للمرة الأولى وتم التمييز بينها وبين الكلام • ان كل ما لدينا فرضية مبنية على دليل تاريخى ممزق ، وحتى هذا الدليل لا يمكن تقديمه بصورة حاسمة • هل رسم الحيوان على حائط كهف **هو التمثيل المكتوب للكلمة التى تطلق على على ذلك الحيوان** فى الثقافة التى أنتجت الرسم ، أم أنه **تمثيل ، على نفس مستوى الكلمة ، لذلك الحيوان ؟**

وفى الحقيقة اذا كانت الكتابة وسيلة لاعادة انتاج الكلام أو تكراره ، فان علينا الموافقة على أن هذا الكلام نفسه يحتوى على الآليات التى يمكن بها اعادة انتاجه وتكراره • ان انحدار الكتابة الى مجرد طريقة للنسخ ـ لتكرار ما هو أصلى ـ هو بالتالى تشويه لطبيعة الكلام نفسه ، الذى يمكن نسخه أيضا من لحظة لأخرى ، أو من سياق لآخر ، أو من صوت لآخر •

هكذا تعكس الكتابة ، التى يصبح فيها الكلام مراوغا طبقا لأساطير الثقافة الشائعة التى تضع الكتابة فى تعارض مع الكلام ، انعكاســـا دقيقا طبيعة اللغة الحقيقية ، لأنها توضح بصورة ملموسة مشاكل اللغة نفسها ـ نها تنقل فكرا غامض المعنى ، وتستخدم اللغة البلاغية التى تجعل الأفكار (أو الحقائق) مبهمة أو مشـــوهة بالضرورة حتى وهى تنقلها • ولذا يطور دريدا بصورة مثيرة للخلاف وبدرجة معينة من اللعب العـابث ، مفهوم أن الكتابة ، كنظام كائن يناظر مفهـــوم البنيوية عن **اللغة** langue ، سابقة على الكلام الذى يماثل **الكلام** parole فى مفهوم البنيوية والذى يمثل التحقيق الفعلى للنظام اللغوى (٤) • ويحلق هـــذا المفهوم ، بالطبع ، فى وجه « الحقيقة » المنظورة والنزعة الثقافية •

ومع هذا ، يخفى التعارض بين **الكلام/الكتابة** ، فى رأى دريدا ، ما يدعوه archi-écriture أو الكتابة البدائية archewriting ويمكن رؤية كل من الكلام والكتابة كتجل لمصطلح لغوى ثالث ، نوع من الكتابة (البدائية) ، وهو فى الحقيقة تعريف للغة نفسها • هنا تقترب نظرية دريدا الخاصة من نظرية أفلاطون ومن نظرية النشوء ، لأنه يمكن رؤية أن الكتابة البدائيــة مجرد نسخة من نظرية أفلاطـون عن المثل forms ، أو الجواهر المثالية للأشياء ، وهكذا تكون أصلا لكل من الكلام

---

(٤) ميز سوسير بين langue كنظام لغوى ، و parole كأداء فعلى •

والكتابة · ومع هذا ، لا يعنى مفهوم دريدا للكتابة البدائية أنها سابقة في الوجود على الكلام والكتابة ، أو أنهما بنيا على غرارها ، انه يعتقد ، بالعكس ، أن اللغة تعمل بطريقة معينة ، يسميها الكتابة البدائية ، وتظهر هذه العملية أو تتجلى فى كل من الكلام والكتابة · ان الكتابة ، في الحقيقة ، يمكن أن تمنح امتيازا على الكلام لأنها أقل اخفاء لوظيفة الكتابة البدائية ، ولأنها تنبذ أساطير الحضور والبداهة التى يستتر فيها الكلام - لأسباب تكمن فى أيديولوجيا الثقافة وتاريخها ·

عند هذه النقطة قد نكون مؤهلين لطرح السؤال التالى : اذا افترضنا أن حضور المعنى وبداهته وهميان في الكلام والكتابة كليهما ، فما المعنى نفسه ؟ هل هو ، أيضا ، وهمى ؟ اننا فى حاجة الى اقامة روابط معينة بين البنيوية والتفكيك للبدء فى استكشاف هذا السؤال · لاحظنا ، فى الفصل السابق ، أن البنيوية نظرية سيموطيقية أساسا تتكىء دعواها عن خاصية المحاكاة على فرضيتها بأن اللغة هى الأهم ، ليس فقط فى الاتصال ، ولكن أيضا فى ادراك الواقع · انها ، طبقا للنظرية البنيوية ، نظام الدلالة الأول · ان كل الأنظمة الأخرى تقام على غرار اللغة وتعتمد عليها ، وهى بالتالى أنظمة ثانوية · وهكذا يمكن تعريف البنيوية باعتبارها نظرية تتجه الى النص وتعطى الأولوية لعملية الاشارة semiosis ، ومع هذا ، اذا وافقنا على أن كل عمليات الادراك والاتصال تتأسس فى اللغة نفسها ، فمن الممكن أيضا رؤية العملية السيموطيقية باعتبارها عملية محاكاة ، حيث تشكل اللغة ادراكنا وتمثيلنا للواقع الخارجى ·

يمكن وصف التفكيك ، كنظرية بعد - البنيوية ، بأنه عملية اشارة فى نكوص مطلق · ومع أن البنيوية تؤكد على أن الرابطة بين اللغة والواقع الذى ندركه رابطة اعتباطية تحددها الثقافة ، فانها تتضمن على الأقل أن العلاقة بين العلامة والموضوع راسخة فى حدود الثقافة المعينة وراسخة أيضا فى نظرة عقل الفاعل الواعى الذى يعيش تلك الثقافة ، ان لم تكن تسلم بهذا · ان المعنى فى اللغة (ويوافق التفكيك على المقدمة البنيوية التى ترى أن اللغة هى نظام الدلالة الأول) سؤال عن الاختلاف différance ، كما يكتب دريدا هذه الكلمة · وهذا المصطلح لعب على المعانى الفرنسية لهذه الكلمة · تدل الكلمة ، من ناحية على « الاختلاف difference » بالفهم نفسه الذى تؤكد به البنيوية على حدوث تلك الدلالة فى تفاعل التعارض فى اللغة · ويتقدم التفكيك خطوة اضافية حين يرى أنه لو كان للعلامات - الكلمات - معنى فقط فى الاختلاف ، فليس هناك معنى « جوهرى » أو « مطلق » · ويكون لدينا بالأحرى بقايا تلك المعانى الغائبة التى تعطى علاقتها التباينة معنى للعلامة الخاصة التى نتناولها ·

ان هذا الاختلاف نفسه يضع نفسه ، فضـلا عن هذا ، بين دال العلامة ومدلولها signified : يميز الشكل الفيزيقى signifier أو المادى للعلامة باختلافه عن المعنى المفترض له • كما تلاحظ Gayatri Chakravorty Spivak فى تصدير ترجمتها لكتاب De la grammatologie :

انه « وجود » غريب للعلامة : نصفها دائما « ليس هناك » والنصف الآخر دائما « ليس ذلك » • ويتم تحديد بنية العلامة ببقايا أو مسار ذلك الآخر الغائب الى الأبد • (Of Grammatology xvii) .

ان النصف الذى هو دائما « ليس هناك » هو ، بالطبع ، المدلول ـ المعنى ـ الذى تشير اليه العلامة ، ولكن لا يمكن تعريفها به • والنصف الذى هو دائما « ليس ذلك » هو الدال ـ التجلى الفيزيقى أو المادى للعلامة التى لا قيمة لها أساسا بدون الدال •

تكمن هذه المفارقة فى اللغة ذاتها ويترتب عليها أن المعنى ملتبس دائما • انه أبدا ليس « هناك » حيث يوجد النظام الدال • وكلما غلف النص المعنى أكثر فى بنيـــة علاماته ، أصبح ذلك المعنى مراوغا أكثر • وهذا هو المعنى الثانى للاختلاف différance ، الذى قد يعنى فى الفرنســـية « التأجيل » « deferral » • ويرى دريدا أن المعنى مؤجـل باستمرار فى لعبة الدوال فى اللغة ، يجب دائما الوصول الى المعنى ، لكن الوصول اليه لا يحدث أبدا •

ان لهذا الكـلام تضمينات فلسفية كبيرة • كان الموقف التقليدى للفلسفة الغربية يبحث عن الحقيقة منذ العصور الكلاسيكية • تعنى كلمة « فلسفة » ، اتمولوجيا ، « حب الحكمة أو معرفة الأشياء » • ومع هذا ، وحيث ان هذا الحب للحقيقة والبحث عنها ممكن الحدوث والافصاح عنه فى اللغة فقط ، فان ما ينتج بالفعل خطاب مصوغ فى بنية بلاغية قد تشـــير استعاراتهـــا ومجازاتهـــا البلاغية الى وجود الحقيقة الخارجى و « الواقعى » ، وحين نفحصها بدقة و « نفككها » ، نراها كابداع لفظى أو كبناء لما تبحث عنه الفلسفة ظاهريا لتعثر عليه خارجها •

لذا يوجه دريدا تأملاته فى بعض النصوص الأساسية المتنوعة فى الفلسفة والتاريخ والنقد وعلم النفس الى تماثل البنية البلاغية فى النص الذى يتيح ، بصورة ساخرة ironically ، بناء حقيقة حاضرة ظاهريا ، وتفكيكها : أى كشف النص كبنية لغوية • وتتأثر هذه البنية ذاتها تأثرا شـديدا بالأساطير والأيديولوجيـات الثقافية • هكذا يرى دريدا أنه حتى بالنسبة للنصوص التى تبدو راديكالية ـ أى راديكالية فى عصرهـا ـ

يثبت فى النهاية أنها تأسست على فرضيات كلاسيكية تقليدية ٠ ويسمح هذا بتفكيك مزدوج : أولا ، يثبت فى النهاية أن الراديكالية أو التجديد وهم ، وثانيا ، يلاحظ أن النصوص المصدرية التى تعتمد عليها النصوص التالية يمكن أن تتماثل هى ذاتها وتفكك بواسطة التناص ٠

ينضمن هذا الوضع أمرين مهمين : الأول أن التفكيك نكوص دائم ٠ لا يتم فقط تفكيك النص موضع الاهتمام ، ولكن تفكك أيضا تلك النصوص التى قد تمتد اليها جذوره ٠ لا يتم تفكيك هذه النصوص فقط ، ولكن يصبح أيضا المقال أو الكتاب أو العملية التى قد يتأثر بها تفكيك النص ذاته عرضة للتفكيك ٠ ان عملية التفكيك ، كما يراها دريدا ، ليست مجرد عملية سلبية ٠ انها خبرة تنويرية أيضا لأنها تكشف أيديولوجيات معينة وتجعلها فى متناول الفحص ٠ انها تسمح بتحليل العلاقة بين اللغة وبنياتها ، والمعنى أو المغزى الذى تدل عليه ٠ انها لا تمنح التعليق النظرى أو النقدى بذاته تميزا على الملاحظة أو التفكيك كما تفعل نظريات أخرى كثيرة ٠

والثـانى ، أن هذه النظرية تلغى التمييز التقليدى بين الكتـــابة « الابداعية » أو « الأدبية » والكتابة الأخرى ، خاصة الكتابة التحليلية والنقدية والأنواع الاستطرادية discursive الأخرى ٠ يعتمد التمييز ، أولا ، على الحضور الميتافيزيقى ، أى على فكرة أن للكاتب فى الأدب حضورا حقيقيا فى النص ، بينما يختفى الكاتب فى الكتابة النقدية وراء النص الأدبى ، الذى يعتبر أوليا ، أو يتطفل عليه ٠ ان أطروحة دريدا عن أولية الكتابة تعيد بناء تلك النصوص وكأنها موضوعة فى نطاق يعرض كل النصوص للفحص التفكيكى ، بصرف النظر عن ذاتيتها أو موضوعيتها ٠

ثانيا ، يعتمد التمييز على ما يعرفه دى مان de Man ، فى لغة الأدب ، بأنه « لغة مشغولة بهدفها الأسمى وتميل الى أكمل فهم ممكن للذات » (« **الشكل والهدف فى النقد الجديد الأمريكى** » ، **العمى والبصـــيرة** ٣١) ٠ انه لا يعنى بهذا أن لغة نصوص الأدب تتمتع بصلاحية أو مرجعية أكثر من أنواع اللغة الأخرى (مع أنه يرى أن هذه هى الطريقة التى نميل اليها فى قراءة نصوص الأدب ، ولكنه يعنى أنها تعى ذاتها كلغة ٠ ومن ثم :

« يتجه التفسير النقدى الى الوعى ذاته المشغول بانجاز التفسير الكلى ٠ ان العلاقة بين المؤلف والناقد لا تظهر اختلافا فى نوع النشـــاط الذى يقومان به ، حيث انه ليس ثمة انقطاع أساسى بين الانجازين اللذين يهدف كل منهما للفهم تماما ، ان الفرق أساسا زمانى ٠ ان الشعر هو المعرفة الســـابقة foreknowledge للنقد » (٣١) ٠

وقد تبنى أتباع دريدا الأمريكيون مختلف أوجه عمله ، وطوروها بطرق خاصة : دى مان de Man مثلا ، أحد أكثر التفكيكيين صرامة فى المسار الدريدى Derridean vien · انه مهتم بالطريقة التى تشيد بها البنيات البلاغية للنص ، خاصة استعاراته ، معنى واحدا ظاهريا ، ولكن تلك البنيات حين تخضـــع لتحليل مناسب ودقيق قد يتضح أن ذلك المعنى · يتفكك فى الحقيقة لصـــالح نص آخر قد تعارض تضميناته الأيديولوجية تلك التضمينات التى أفصح عنها فى النص · وقد وصف باحثون نظريون آخرون ، مثل هارتمان Hartman ، مفاهيم دريدا للغة باعتبارها لعبة ، وطوروا نظرية تمجد المتعة الكرنفالية carnivalesque enjoyment فى توريات التداعى اللغـــوى والأدبى والعـــاب ذلك التداعى · وفى عرض لتلك المقـــاربات المتنوعة فى **التفكيـــك والنقـــد** Deconstruction and Criticism ، تبرز مقالات لكل من هارولد بلوم ، وبول دى مان ، وجاك دريدا ، وجيفرى هـ · هارتمان و ج· هيليس ميللر ·

لنتأمل ، قبل التحول الى نص شعرى واستكشافه من وجهة نظر نظرية التفكيك كمثال للتقنية ، الطريقة التى تعمل بها احدى الاستعارات الخاصة فى الاستخدام اليومى · اعتدنا ، ونحن نتعامل مع بعض المسائل المالية أو الاقتصادية ، أن نستخدم اســتعارة معينة فى أشكال لغوية متنوعة · اننا نتكلم عن « تدفق النقـــد cash flow » و « سيولة النقـــد (أو العمـــلة) cash (or money) liquidity » و « ســـيولة الأصـــول liquidity of assets » ، و « تصـــفية الديـــون liquidation of debts » . تربط الاستعارة بجلاء بين مســائل الســيولة والمســائل النقدية ، وعلى التفكيكى أن يهتم ، أولا ، بمعرفة الأسباب التى تجعل هذه الاســتعارة ملائمة فى هذا السياق ، وثانيا ، بما تدل عليه هذه الأستعارة فعليا ·

بالطبع ، توحى الاستعارة ، على أحد المستويات ، بدورة النقد فى المجتمع · ومهما يكن فان أهم التعاملات فى ثقافتنا هى التعاملات الورقية ، وليس التداول الفعلى للنقد من يد لأخرى · ولذا حين نتكلم عن « تدفق النقد » أو « سيولته » ينتج تأثير الحضور المباشر للنقود فى البنية المالية التى لا يرى فيها المرء فواتير البنك الحقيقية التى يتعامل بها الا نادرا · ويصبح هذا الحضور ، بمعنى من المعانى ، هو المعادل الاقتصادى للحضور الميتافيزيقى الذى يلاحظه دريدا فى الكثير من الكتابات الفلسفية والأدبية والنظرية فى ثقافتنا ·

وعلى مستوى آخر ، **تطبع** naturalises الاستعارة العملة ، التى لا تتدفق فى الواقع أبدا ، الا اذا كانت معدننا ســـكت منه النقود · (ثمة نوع مهم من هذا التدفق فى تتابع الفيلم أو فى اعلانات التليفزيون ،

التى تطهر العملة أو الفواتير وهى « تندفق » بسرعة وراء الكامـيرا ، لنخلق فى عبورها احساسا بالثراء) • وهكذا تتم مقارنة العملة بشىء مألوف ، حميد وبرىء ، كالماء ، طبيعى ومفيد • وبهذه الطريقة ينفصل رفض الثقافـة للمـال ومحبته عبر القرون عن حقيقة المال ودورته فى المجتمع • ان حب المال أو تبجيل شيطان الجشع توفير للعملة المسكوكة فعلا ، وفى السمنع بتدفق جيد للنقد تدعيم للاقتصاد ونفع للمجتمع كله •

اذا اقتربنا قليلا من استعارة السيولة نستطيع ، مع هذا ، أن نرى أن فكرة تدفق المال أو الثروة تدل على حضور دائم • حين يتدفق الماء ، يبقى التيار نفسه حاضرا ، مع أن جزيئات الماء الحقيقية نفسها تختفى باستمرار والى الأبد من المشهد • وقد فهم هيراقليطس فى القرن السادس قبل الميلاد هذا الوضع الذى يتضمن مفارقة • ان نظريته ترى أن البشر استخدموا باستمرار عددا من العبارات الاستعارية التى تستخدم غالبا صورة الماء المتدفق ، وتتضمن ربما أفضل ملاحظاته المعروفة : « لا تستطيع نزول النهر نفسه مرتين ، لأن الماء العذب يتدفق دائما من فوقك » (٥) • ان الاستعارة المالية دعوة الى رؤية التعاملات الاقتصادية فى الضوء نفسه ، حتى ولو كانت خبرتنا الفردية قد توحى بأن المال يزول بالفعل أسرع من اعادة تكوينه •

لذا ، فمن السخرية أنه يجب الاستشهاد بالاستعارة نفسها حين نود أن نتكلم عن عدم تدفق النقد cash non-flow ، كما فى « تصفية الديون » • يتضمن الدين اعاقة فى دورة المال ، ولا يمكن أن تبقى اعاقة من هذا النوع سائلة : أى أنه لا يمكن للدين أن يدور تمـاما بالطريقة نفسها التى يمكن أن يدور بها المال ، مع أن رجال الاقتصاد والتجار ، بالطبع ، شديدو الحسـاسية لتأثير الدين على الاقتصـاد والتجارة • وبالاضافة الى هذا ، فان ما يتم تأكيده فى هذا الاستخدام الخاص للاستعارة هو بدقة حقيقة أن المال لا يعود لتدفقه بصورة سحرية أو طبيعية ، كما فى حالة تيار الماء • وهكذا تستخدم الاستعارة ايجابيا لتدل على دورة المال ، وسلبيا لتدل على اعاقة فى دورته ، والحاجة المترتبة عليها لاصلاح هذا الشرخ فى البنية الاقتصادية • وينتج عن هذا التناقض **تشـويش** an aporia ، وهو مصطلح يعنى المفارقة أو الالتباس ، يحول بيننا وبين الفهم المناسب • وهكذا يوضح انعكاس التفكيك على طريقة عمل اللغة

---

(٥) وردت فى كتاب برتراند راسل ، تاريخ الفلسفة الغربية وارتباطها بالظروف السياسية والاجتماعية منذ أقدم العصور حتى اليوم • الطبعة الثانية (لندن : Allen & Unwin ١٩٦١) ٦٣ •

ان اللغة تنتشر ، من ناحية ، مع الأيديولوجيات الضمنية التى توجه طريقة تفكيرنا ، وتحيرنا ، من ناحية أخرى ، بالفجوات التى تخلق الانقطاعات فى عملية المعنى ذاتها ٠

يجب ، مع هذا ، أن نلاحظ نقطة مهمة فى هذا الترابط ، وهى ان تلك الانقطاعات ، والتناقضات والمفارقات ، طبقا لرأى دريدا وآخرين ، تنغرس فى بنية اللغة ذاتها : لا نستطيع أن نتخلص منها بدون أن نتخلص تماما من طريقة تواصلنا ٠ علينا ، بالأحرى ، أن نتدرب على الاحساس بتلك العناصر اللغوية ، التى تعمل كخلفية لتواصلنا اليومى ، وأن نتعلم قراءة كل أنواع النصوص ، سواء أكانت منطوقة ، أم مكتوبة أو مرئية ، وسواء أكانت استطرادية أم قصصية ، مع ادراك أنها مليئة بالتناقضات والمقدمات المنطقية التى لم يفصح عنها ، وأنها تملى علينا طريقة فهمنا لها ٠

اننا ، بالطبع ، حين نحول انتباهنا عن استعارة خاصة الى نص شعرى يشيد من أنواع كثيرة من الأشكال البلاغية والمجازات ، فاننا نواجه نظاما أكثر تعقيدا لتوجهات أيديولوجية ظاهرة أو خفية ٠ لا يتطلب تفكيك النص تفكيكا كاملا مجرد قراءة القصيدة ذاتها أولا ثم تفكيكها فى لغة بنيتها اللفظية ، ولكنه يتطلب أيضا اقتفاء تعبيراتها الفلسفية أو الأيديولوجية الى منابعها واختبارها ٠ انه تفكيك أبعد من متناول التدريب الحالى ، سنكتفى ، عوضا عن هذا ، بفحص كيفية تفكيك البنية اللفظية للنص الشعرى ، وبوضع المحتوى الفلسفى للنص فى السياق التاريخى والثقافى العام فقط ٠

التفكيك فى التطبيق

Design

I found a dimpled spider, fat and white,
On a white heal-all, holding up a moth
Like a white piece of rigid satin cloth-
Assorted characters of death and blight
Mixed ready to begin the morning right,
Like the ingredients of a witches' broth -
A snow-drop spider, a flower like froth,
And dead wings carried like a paper kite.

What had that flower to do with being white,
the wayside blue and innocent heal-all ?

What brought the kindred spide to that height,
Then steered the white moth thither in the night ?
What but design of darkness to appall ? —
If design govern in a thing so small.

Robert Frost

تصميم

وجدت عنكبوتا بغمازتين ، بدينا وأبيض
على نبتة الأوجاع (*) البيضاء ، يمسك بعثة
كقطعة بيضاء في ثوب قاس من الساتان ،
شخصيات متجانسة من موت وآفة ،
امتزجت لتبدأ صباحا حقيقيا
لمكونات حساء العرافات —
عنكبوت زهرة اللبن الثلجية ، زبد كزهرة ،
وارتفعت أجنحة ميتة كطائرة ورقية ·

ماذا على تلك الزهرة أن تفعل ببياضها
الرصيف أزرق ونبتة أوجاع بريئة ؟
ما الذى أتى بالعنكبوت الشقيق الى ذلك الارتفاع
وقاد العثة البيضاء فى الليل الى هناك ؟
لماذا صمم الظلام ليرعب ؟
اذا حكم التصميم شىء بهذه الضآلة ·

روبرت فروست

تبدو هذه السونيت ، طبقا للظواهر ، واضحة المعالم · يصف المتكلم حدثا غير عادى شاهده ذات يوم ، يصف عنكبوتا أبيض على نبتة الأوجاع (نبات أزهاره زرقاء عادة) البيضاء وهو يفترس عثة بيضاء · يستمر المتكلم فى البحث عما اذا كان هـذا الاقتران للأبيض — على — الأبيض — على — الأبيض مصادفة أو عمدا ، وعما قد يعنيه هذا بالنسبة لبنية الواقع · ومهما يكن ، يجب أن ينبهنا عنوان القصيدة « تصميم

(*) نوع من العشب له رائحة كريهة ، وهو مقو ، ويشاع أنه يشفى من جميع الأوجاع (م) ·

Design » الى سلسله من التناقضات أو المفارقات المحتملة · يمكن تعريف التصميم بأنه ترتيب العناصر بصورة مرضية و/أو مفيدة : يغطى هذا التعريف بالتأكيد معالم الأبيض ـ على ـ الأبيض ـ على ـ الأبيض فى القصيدة وأهميتها ، على الأقل كما تبدو فى راى العنكبوت · ومع هذا ، يمكن أن يكون التصميم أيضا هدفا أو خطة للتأثير على الآخرين لمصلحة المرء الخاصة · هذا هو السؤال الذى طرح فى نهاية القصيدة : لمصلحة من كان هذا الترتيب الخاص للعناصر واعادة ترتيبها ؟

ان هذين التعريفين ، من منظور التفكيكى الذى يقرأ النص ، متعارضان فى تأثيرهما · يتضمن أحدهما ـ الأول ـ سلبية فى مفهوم التصميم : يتم توافق العناصر فى ترتيب مجرد ، ويتم تحريكها بقوة أو بواسطة مجهولة وغير محددة على نحو حاسم ·. ومع هذا ينصب التأكيد فى هذا التعريف على كوكبة من العناصر الفيزيقية الحقيقية : التصميم كما يراه أحد المشاهدين · ومن ناحية أخرى ، يتضمن التعريف الثانى بعدا ايجابيا ، انه يتضمن أو يفترض حضور عقل مصمم · يمكن أن تكون أهداف هذا التعريف حميدة أو خبيثة ، ومع هذا ، فان التداعى المعتاد لهذا التعريف هو الخبث فى أسوأ الأحوال ، والأنانية فى أفضلها ، بينما يبقى « التصميم » فى تعريفه الأول محايدا الى حد ما ·

وهكذا نواجه تصورا ملتبسا للتصميم ، ومتناقضا أيضا · انه سلبى وايجابى ، ظاهر وخفى (تصميم يمكن رؤيته ، والآخر يمكن تخمينه فقط) ، حيادى ومشحون بتداعيات (سلبية عموما) · وتنبهنا نظرية التفكيك الى أن الأسبقية فى كل هذه التعارضات تكون للمصطلح الأول نتيجة للفرضيات المغروسة فى الثقافة · وهكذا فمن المرجح ، حين نضع هذين التعريفين « للتصميم » فى الاعتبار ، أننا نفضل التعريف الأول على الثانى ، لأن أساطير ثقافتنا وأخلاقياتها تدفعنا الى مناصرة السلبية (يمكن أن نرى هذا فى مثالية الصبر Patience فى المسيحية ، وهى كلمة تعنى أتمولوجيا « المعاناة Suffering » ، والغاية المكشوفة (ومن هنا يأتى التأكيد فى ثقافتنا على الاعتراف ، بما فى هذا الاعتراف المسيحى ، والافصاح عن الغاية كما فى بيانات الحرب ، والتحليل النفسى الفرويدى) ، والحيادية (ممثلة فى أساطيرنا عن تصورات العدل ، والبرهان العقلى ··· الخ) · ليس من الصعب ، مع هذا ، أن نتخيل ثقافة لن ينجو فيها الفرد من كل شىء كما حدث فى أحد عصور الازدهار القديمة اذا أصر (أو أصرت) على تأييد تلك المثاليات الخاصة : مثلا ، لابد أن تخلق امبراطورية روما تحت حكم نيرون Nero أو كاليجولا Caligula مناخا معاديا لهذه القواعد · وهكذا نرى أن المثاليات ليست « طبيعية » : ان ثقافتنا هى التى تمنحها التميز ·

ومع هذا ، يوجد فهم ثالث لكلمة « تصميم » ، ربما نود أن نعتبره « تصميما حفريا archedesign » • قد نميز المغزيين الأول والثاني بأنهما « تصميم في (وسط معين) » و « تصميم بواسطة (ذات أو شخصية معينة) أو لأجلها » • ويمكن التفكير في « التصميم الحفرى » باعتباره « تصميما على (موضوع أو ضحية معينة) » • بالطبع ، ثمة ضحية في القصة البسيطة التى تحكيها القصيدة : العثة ، ويبدو أن كل الأشياء الأخرى رتبت لهلاكها • ومع هذا ، ثمة ضحية أخرى أقل وضوحا في « تصميم » القصيدة ، أعنى القارىء •

ويبدو هذا التخريج للنظرة الأولى بعيدا الى حد ما • ان القارىء بالتأكيد مجرد مستقبل للنص : دور القارىء فهم محتوى النص ليس الا • ومع هذا ، يوضح الاهتمام باستراتيجيات القصيدة وبنوع الخطاب الذى تقدمه أن مشاركة القارىء في القصيدة ليست محايدة أو بريئة •

لنبدأ ، أولا ، وفي اعتبارنا أن هذه القصيدة سونيت • قد نميز شكل السونيت بأنه الشكل الذى « يصمم » بصورة جوهرية ، ويتطلب كما يحدث بالفعل (على الأقل فى أشكالها التقليدية ، وقصيدة « تصميم » ضمن هذه الأشكال) عناصر معينة كالثمانية والسداسية و « تحول » التفكير فى نهاية الثمانية ، مع خلاصة بليغة (خاصة فى السونيت الانجليزية) ، وايحاء بحقيقة شاملة • وهكذا يعد القارىء ، بمجرد معرفة أن القصيدة سونيت ، ليتوقع حدوث سمات معينة ـ وتحدث بالفعل ، ويتوقع أيضا العبارة التى تتضمن الحقيقة فى خلاصة القصيدة • ويبدو أن قصيدة فروست تتخلى عن هذه العبارة الايجابية •

ثانيا : ان التصميم الجمالى أو الوظيفى الموصوف فى هذه القصيدة تصميم يسمح بالتساؤل عن علاقة الأبيض ـ ب ـ الأبيض ـ ب ـ الأبيض • هكذا تدعونا القصيدة لاستدعاء التداعيات الثقافية المعتادة للون الأبيض ، كالبراءة والنقاء ، واعادة تقييمها طبقا لترتيبها فى سرد القصيدة • هل نبتة الأوجاع مجرد مكان محايد أو برىء لشهية العنكبوت للحشرات ؟ واذا كان كذلك ، فلماذا تكون الزهرة بيضاء ، بينما هى زرقاء عادة ؟ وهكذا : يمكن الافصاح عن الأسئلة التى يتضمنها النص وقد تتضاعف أكثر ، وتميل باتجاه التساؤل عما اذا لم يكن الأبيض أسود استعاريا أو رمزيا ، وعما اذا لم تكن التداعيات الخفية للبراءة أو الحياد أو النقاء مجرد اخفاء للقوة أو الحافز الخبيث والقذر • ومع هذا ، اذا اعتبرنا أن القصيدة تصميم للقارىء أيضا ، فقد نلاحظ أنه أكثر وضوحا فى النص

المطبوع على الصفحة ، انه تصميم من الأســود على الأبيض ، فى علاقة تعكس العلاقة التى توحى بها القصيدة ، ويتم التلميح اليها فى تطور حجة القصيدة ٠

ثالثا ، قد نود تأمل علاقة الثمانية بالسداسية فى هذه القصيدة بعينها ٠ تحكى لنا ، فى الثمانية ، قصة يبدو أنها من واقع خبرة الذات المتكلمة فى النص ٠ ويطرح المتكلم ، فى السداسية ، سلسلة من الأسئلة تبلغ ذروتها فى التساؤل عما اذا كان الشر هو الذى ينظم الأحداث فى عالمنا ٠ ويتراجع البيت الأخير قليلا عن هذا الوضع ، بالتعبير عن سؤال مصوغ فى شكل عبارة : « اذا حكم التصميم شيء بهذه الضآلة » ٠ وليست هناك اجابة حقيقية أو مرضية لهذا السؤال المتنكر (هل يحكم التصميم أشياء ضئيلة ؟) ٠ ان الرد على هذا السؤال بالايجاب يعنى أننا نوافق على أن كل شيء بما فى ذلك كل ما يحدث فى حياة المرء قد رسم بقوة علوية فى زمن سابق ، وبالتالى فاننا لا نتمتع بأية ارادة حرة أو قدرة خاصة بنا على صنع القرار ٠ ان ارادتنا وقدرتنا خروج على النص المكتوب لنا بدون أن نعلم ٠ ومن ناحية أخرى ، تعنى الاجابة بالنفى أن المرء ينحاز للرأى الذى يرى أنه لا يوجد تنظيم فى الكون ، وتقع ببساطة كل الأحداث بصورة عشوائية ٠ ويترتب على هذه الاجابة أن كل ما نفعله أو نحققه لا يمكن أن يكون له أية قيمة أو معنى فى التنظيم الأكبر للأشياء ، لأنه لا يوجد تنظيم أكبر ٠

وهكذا يكون منطق الاستراتيجية البلاغية الدقيقة فى القصيدة هو خلق زوج من المقابلات المتناقضة contradictory antitheses : ان انكار فرضية البيت الأخير تأكيد للارادة الحرة وقبول للحيرة المترتبة على هذا ، وتأكيدها انكار للارادة الحرة ، وقبول بالتنظيم المستبد ٠ وهكذا تقودنا القصيدة ، من ناحية ، الى **تشويش** aporia منطقى أو بلاغى ، وتقودنا ، من ناحية أخرى ، الى ورطة أخلاقية ، لأن ثقافتنا تحثنا على التسليم **بكل** من الارادة الحرة و التوجيه الصادر من أعلى (سواء حددناه بارادة الرب أو بعمل بعض القوى الأخرى السحرية المجهولة) ، بدون أن ندرك ، غالبا ، التناقض الداخلى الذى يفرضه هذا الموقف ٠

تنشأ هذه الورطة عن نوع خاص من خطاب النص ٠ تعرض القصيدة بطريقة تبدو محايدة مشاهدة أو خبرة خاصة من الواقع ٠ ومع هذا فالمصطلحات التى نقلت تفاصيلها لنا مغمورة فعلا بالالتباس ٠ مثلا ، فى البيت الأول قد يوحى « العنكبوت بغمازتين » فى وقت واحد بالبراءة والسحر من ناحية (نتيجة لهاتين الخاصتين نعطى قيمة للغمازات فى ثقافتنا) ، وبالصبر اللصوصى والنهم من ناحية أخرى ٠ وبالمثل ، يوحى

الوصف التالى للعنكبوت بأنه « بدين وأبيض » بالصحة (« بدين ») والعلة (« أبيض ») معا ، وينتج احساسا ببدانة منفرة • يتحد هذا الزوج من المعانى المتناقضة مع الزوج السابق ليخلق صورة خيالية رهيبة من السحر والبشاعة ، من البراءة واللصوصية ، من الصحة والعلة •

ويمكن العثور على تناقضات مماثلة فى البطلين الآخرين فى هـذه الدراما البسيطة التى يصفها المتكلم • صارت نبتة الأوجاع الزرقاء عادة والتى يوحى اسمها heal-all [الشفاء الشامل] وحده بأنها نبتة طاهرة الى حد ما ، بيضاء و « غير طبيعيـة » أو مريضة ، بينما توصف العثة الراسخة فى الموت بأنها « قطعة من ثوب من الساتان » ـ أى بأنها تنتظر التحول الى شكل من الأشكال ـ وبأنها « طائرة ورقية » وهى منتج نهائى مصنوع من مادة أقل غرابة من الساتان • ان فكرة التحول لها حضور فى القصـيدة بمعنى لاهوتى أيضا ، لأن كأس القربان فى العشاء الربانى تغطى أيضا فى العادة بثوب من الساتان الأبيض • ومع هـذا ، بينما تتحول الرقاقة وتتحول الخمر بصـورة سـحرية الى جسد المسيح ودمه فى سر العشاء الربانى ، تتحول العثة الحية فى « صـباح morning [حداد mourning] حقيقى right [طقس rite] » بالمعنى الحرفى الى مادة ميتة فى انتظار أن يلتهمها العنكبوت ، الذى تغير دوره الآن الى دور قس يرأس قداسا •

وأى نوع من الطقوس ذلك الذى يؤديه هذا القس ؟ يوحى النص بأنها شعائر سحر أسود ، لأن هذه العناصر « كمكونات حساء العرافات » • هنا مرة أخرى معنى ملتبس ومتناقض مع نفسه • اننا نعرف ، من أمثلة كماكبث شكسبير ، أن حساء العرافات ليس صحيا فى العادة ، وقد يكون الهدف منه خبيثا • ومن ناحية أخرى ، تخبرنا حكمة ثقافتنا الشعبية أن الحساء (وهو مرقة رقيقـة سلق فيهـا اللحم) مغذ الى أقصى حـد فى الحقيقة ، خاصة فى حالات العلة • ومن ثم كيف يكون علينا أن نفهم البيت السادس : هل حساء العرافات تلفيق شرير أم أنه مستحضر طبى ؟

طرحت القصيدة المشكلة منذ البداية ، حين أخبرتنا أن الأبطال الثلاثة « شـخصيات متجانسـة من موت وآفة/امتزجت لتبدأ صـباحا حقيقيا » • قد تدل كلمة « شخصية character » على جزء فى مسرحية ، وفى هذه الحالة تكون الصورة الموصوفة كاذبة ووهمية وزائفة • أو قد تدل الكلمة على شىء يشبه « الشخصية personality » ، وفى هذه الحالة لا ترتبط الكلمة ببسـاطة بعنكبوت ونبتة وعثة ، ولكنها ترتبط بعنكبوت ماكر وحاقد ، ونبتة أوجاع مريضـة وضعيفة ، وعثة ضحية وميتة ـ « شخصيات متجانسـة من موت وآفة » حقيقة • ونعود للفهم

الثالث لكلمة « شخصيه character » : فى هذا الفهم تدل الكلمة على شيء يشبه « الاشارات marks » ، التى توضع فى الصفحة ، بالضبط كما يمكن أن تكون حروف الهجاء شخصيات characters • وبهذا الفهم يوضح spell out تجانس الشخصيات « مونا وآفة » : ان هـذا هو « معنى » الحدث الموصوف ، اذا جاز التعبير • واذا وضعنا هذه المعانى الثلاثة للكلمة فى الاعتبار ، يكون تجانس الشخصيات متوائما مع حساء العرافات ، انه يحتوى مثله على الخبث (العنكبوت) ، والمرض (نبتة الأوجاع) ، وبراءة أبيدت (عثة غير متوقعة وقعت فى شرك العنكبوت وأمسك بها) ، مع ايحاء بالتميمة •

يطور البيت الثانى الالتباس الى نقطة أبعد • ان هذه العناصر « امتزجت لتبدأ صباحا حقيقيا » ، ترن صياغة هذه الفكرة الى حد ما كجلجلة اعلانية عن فطور من الحبوب • ومع هذا فان كلمة « صباح morning » ، كما رأينا من قبل ، مجانس لفظى لكلمة « حداد mourning » ، وكلمة « حقيقى » مجانس لفظى لكلمة « طقس riie ». يحول هذا البيت شعائر الفطور ، وجبة الصباح ، الى شيء أكثر غرابة ورهبة : الى وجبة الصباح التى يتناولها المرء حين يستيقظ ، والى سهر يتم حين يكون المرء فى حداد •

ان فروست ، بالتالى ، مهتم فى الثمانية بـرسيخ معان عديدة محتملة تعمل متزامنة ، ويتصارع أحدها مع الآخر ، أو يعلق عليه • ومع هذا ، وبينما قد ترى قراءة تنتمى **للنقد الجديد** هذه المعانى راسخة فى بنية ساخرة تشجع على الالتباس ، فان القراءة التفكيكية تراها متضاعفة duplicitous : انها « مصممة » لتقود القارىء فى اتجاهين متنافرين بالتبادل ، كما نوضح هذه الأبيات الأخيرة فى السونيت (٦) • قد نرى هنا فى مفهوم دريد للاختلاف différance ، ان كل المعانى المزدوجة يحددها فى الحقيقة الآخر أو الآخرين ، حتى ان بيتا يبدو بسيطا ومفهوما مثل

---

(٦) يعلق دى مان على الصعوبات التى تواجه **النقد الجديد** فى تأكيد للوحدة العضوية فى النص الأدبى يتزامن مع عزل الدلالات المتصارعة أو الملتبسة فيه :

لا يكشف النقد الأمريكى معنى مفردا ، ولكنه يكشف معانى عديدة ••• دلالات يمكن أن تكون متصارعة مع بعضها بصورة جذرية • بدلا من كشف التواصل الذى يعود الى ترابط العالم الطبيعى ، أخذنا الى عالم ممزق من السخرية الانعكاسية والالتباس • انه يدفع ، رغم أنفه تقريبا ، عملية التفسير الى درجة تسفيه بين العالم العضوى ولغة الشعر فى النهاية • وفى النهاية يصبح هذا النقد الوحدوى نقد التباس ، وانعكاسا ساخرا لغياب الوحدة التى افترضها (**« الشكل والهدف فى النقد الجديد الأمريكى » ، العمى والبصيرة** ٢٨) •

« وجدت عنكبوتا بغمازتين ، بدينا وأبيض » لا يقدم الا آثارا للمعنى ، كشاهد على الدلالات الغائبة بالفعل ، والتى تكون **حاضرة** اذا وضعنا فى الاعتبار طبيعة النظام اللغوى · ويبدو هذا أكثر وضوحا فى استخدام فروست لكلمة « يرعب appeal » ، التى يبدو أن معناها يقع كاثر بين المعنيين « يفزع to dismay » و « يجعله باهتا أو معتما to cause to go pale or dim ، وبينهما وبين يضع فى كفن to cover with a pall (غطاء يصنع غالبا من مخمل أسود أو أبيض أو من أى نسيج آخر رقيق) · لايوجد معنى « حقيقى » للكلمة ، لأن سياق القصيدة يقر المعانى الثلاثة بالتراوح ، ويبقى أن افتراض أن أحدها حقيقى قد يعوق حضور الآخرين ·

ثمة نشاط خاص وراء تضاعف النص أبرزه لنا البيت الرابع ، ونرجع هنا الى المعنى الثالث لكلمة « شخصيات characters » ، أى اشارات marks أو علامات signs على الصفحة · ويلفت فروست انتباهنا الى هذين بوضعهما فى مركز الثمانية · ومع أنهما البيت الأخير من الرباعية الأولى والأول من الرباعية الثانية ، الا أن التزام فروست بنظام القافية فى السونيت الانجليزية يتيح استخدام قافية واحدة للبيتين الرابع والخامس · وطبقا لهذا النظام ، تقع القافيتان المتطابقتان معهما فى البيتين الأول والثامن من الثمانية : هكذا تعزل هذه المسافة البيتين الرابع والخامس ، واللذين يتم التأكيد عليهما أكثر بتوازنهما كجملة عرضية فى الوصف الذى يتطور فى هذا الجزء من القصيدة · اكتملت الجملة العرضية بالفعل فى البيت السادس ، وتمت الاشارة اليها بوجود شرطتين فى نهايتى البيتين الثالث والسادس ·

وهكذا نتحمس لتوجيه الانتباه الى هذه المجموعة من الأبيات أكثر مما نتحمس لها كجملة عرضية قد تسوغ بطريقة أخرى · ويجعلنا هذا الحماس نركز على الدلالة المختلفة لتعبير « شخصيات متجانسة » · ان المعنى الأول ـ « شخصيات فى مسرحية » ـ والمعنى الثانى ـ « شخصيات » ـ لهما علاقة واضحة بـ « حبكة » القصة التى تحكى فى القصيدة ، ولكن المعنى الثالث ، مع أنه مرتبط أيضا بـ « الحبكة » ذاتها ، ينبهنا فضلا عن هذا الى طبيعة القصيدة ذاتها · انه يتكون أيضا من « شخصيات متجانسة من موت وآفة » ، أو انه ، بالأحرى ، طريقة فروست الخاصة فى تجانس شخصياته ـ اختيار الكلمات وتوليفها ـ التى تنتج حكايته عن موت آفة ·

يستفيد فروست ، فضلا عن هذا ، من ميل القارىء الى الاستشهاد بحضور ميتافيزيقى ، ومن افتراضه أن المتكلم قد يكون على علم بالاجابة

عن السؤال الذى يتضمنه السطر الأخير ، وأن المتكلم ليس مجرد شخص ينطق أبيــات القصيدة · ويبدو أن هذه الاستراتيجية تؤكد لنا قاعدة لحقيقة مطلقة توجد خارجنا ، حتى لو فضلنا ألا ندركها (أو نستقبلها) · ويبقى أن هذا المتكلم الحكيم أنتجه **النص وبلاغته** ، وأن الخوف والشك اللذين يثيرهما موضوع القصيدة يزدادان أكثر بشعورنا أنُ المتكلم يحجب عنــا المعرفة ــ الحقيقية ــ ، انه شـــعور يعمل النص بدأب على خلقه وتدعيمه ·

ان القصة التى تحكيها لنا القصيدة لا تحمل ، بالتالى ، أية علاقة خاصة بالواقع ، أو بخبرة فعلية للشاعر ذاته · يستثمر النص بترو ، فى بناء لفظى ، الالتباس المتأصل فى اللغة · يبدو أن الجملة الافتتاحية « وجدت ··· » تشير الى حدث حقيقى سابق ، وتنتهى فى الحقيقة الرواية المعطاة ، مع هذا ، الى تجانس شخصيات ــ أو علامات ــ الغرض منه قيادة القارىء للاجابة على سؤال غير قابل للاجابة ، والاختيار فيما لا اختيار فيه فى الواقع · ومع هذا ، تؤكد استراتيجية النص فى طرح الأسئلة فى السداسية افتراضنا عن وجود ذات متكلمة حقيقية ، أمرىء قادر على سرد خبرة والقاء اللوم عليها · يوجد فى خلاصة القصيدة ، مع هذا ، تطفل على القارىء بتلك الخبرة والأسئلة التى تلازمها ، وبمطالبة القراء باجابة أصيلة وذات قيمة على سؤال مهم ينتهى ، فى الواقع ، الى مجرد نتاج لسلسلة من حيل النص البلاغية والاستراتيجية ·

أى أن النص قد يرى على هذا النحو ، اذا فهمنا أنه نص على بينة من ذاته كنص ، فى وضع الذى يشيد حكاية من حدث حقيقى وقع ذات يوم · ما السبب الآخر الذى قد يجعلنا نعرف هذه الحكاية عن العنكبوت ، ونبتة الأوجاع ، والعثة مع تأكيدهــا المتكرر على اللون الأبيض ، وعلى التباس هذا اللون وعلى مضاعفة المعنى فى علامات تستخدم بالفعل لتسرد لنا حكاية ؟ يذهب هذا التعريف الشكلى وهذا التناول لاستجابة القارىء للنص الى أبعد من مجرد رواية حيادية لحدث شــوهد · وتشــير هذه الاستراتيجيات ، فضلا عن هذا ، الى استحالة المرجعية الخالصة فى اللغة ، حيث ان تشـــكيل هــذه الأحــداث فى رواية متتابعة من أى نوع يعنى القيـــام بانتقاءات واختيارات تصـــوغ الخبرة الحقيقية بصــورة آلية automatically فى قالب روائى أو تشوهها ·

يمكن أن نرى دليلا اضافيا على الاستراتيجيات البلاغية المنتشرة فى النص فى علاقة الثمانية بالسداسية · أشرنا ، فى اهتمامنا الى هذا الحد بقصيدة « تصميم Design » ، الى الثمانية باعتبارها سرد « قصـــة » أنواع a « story » of sorts ، والى السداسية باعتبارها تعليقا على القصة

بطرح سلسلة من الأسئلة . تبدو العلاقة البنيوية ، وبالتالى ، علاقة سبب بنتيجة : تؤدى أحداث الثمانية الى أسئلة السداسية . ونرى ، مع هذا ، اذا عزلنا تلك الأسئلة ، أنها قابلة للاختصار الى سؤال مفرد : لماذا يحدث × مصادفة ل A ؟ وتصبح الأسئلة ، بمجرد فهمها فى هذا الشكل ، نوعا من الأسئلة عن وضع الانسان . تم طرح أسئلة مماثلة منذ أقدم العصور نتجت ، من ناحية ، عن تأملات فلسفية ودينية فى تيمات مثل « لماذا نحن هنا ؟ » ، « لماذا نعانى ؟ » ، « هل ثمة اله كريم يحرسنا ؟ » أو « لماذا نموت ؟ » انها أسئلة غير قابلة للاجابة : يؤدى التفكير المنطقى فيها ، فى النهاية ، الى تمزق فى مسار البرهان يمكن اصلاحه بالايمان فقط ، الذى يقابل السبب ان لم يكن يعاديه . ان هذا حقيقى بالنسبة لنظرية سقراط الفلسفية عن وجود الروح بعد الموت ، فى محاورة فيدون phaedo لأفلاطون ، مثلما هو حقيقى بالنسبة لمحاولة ديكارت فى القرن السابع عشر للبرهان على وجود الرب رياضيا فى **مقال فى المنهج** Discourse of Method ، وأيضا بالنسبة للبراهين و « الحجج Proofs » التالية منذ الافتتاح الديكارتى Cartesian لعصر العلم والعقل .

ومن ناحية أخرى ، يطرح السؤال « لماذا يحدث × مصادفة ل A ؟ » أيضا التساؤل الذى ندعوه « علميا » ، أى الذى يمكن أن يتوصل الى اجابة بالملاحظة أو التجربة أو أية وسائل امبيريقية أخرى . ومع هذا وكما لاحظنا من قبل ، ينتهى الحال بملاحظة الأحداث الممثلة فى الثمانية والتى تبدو حيادية الى أن تصبح حكاية ، بدلا من التوصل الى اجابة . وسواء أكان هذا السرد مشتقا من خبرة حقيقية ، أم لم يكن ، فان هذه الخبرة ، كما رأينا ، ليس لها صلة بالتمثيل الحقيقى للسرد فى النهاية . ان جزءا من استراتيجية القصيدة ، بالرغم من هذا ، هو أن تطرح نفسها باعتبارها موضوعية وحيادية و « علمية » ، وأن تطرح بعد ذلك أسئلة ذاتية ، وجزئية ، أسئلة ليست قابلة للمناقشة أو للبرهان العلمى .

وفى ضوء هذا ، يبدو أن الأسئلة التى تمثل بؤرة السداسية فى قصيدة فروست لا تنبع من أحداث وصفت فى الثمانية . انها ، بالأحرى ، شائعة فى تأملات ruminations الثقافة ككل لأصولها وفى انعكاساتها على نهايتها الخاصة (أى على كل من « الخلاصة » و « الهدف ») . ان « التبصر » بطبيعة الأحداث فى قصة القصيدة يوضح أنها تافهة ، لأنها بفهم خاص تولد القصة كحكاية فى متناول اليد ، وكتبرير لطرح تلك الأسئلة التى طرحت من قبل . يتم فى قصيدة « تصميم » عكس السبب والنتيجة ، بحيث يهز الذيل الكلب . هكذا

تتحول القصيدة الى نوع من المعكوس palindrome ، أى الاستخدام المجازى للغة أو تصميمها بحيث يمكن قراءة كلمة أو كلمات متتالية طردا وعكسا دون أن تتغير . وهكذا يتم تدمير التطور الخطى والمسلسل للدلالة ، وتنقلب اللغة على نفسها . أننا نواجه ، فى قصيدة فروست ، نصا يقرأ فى اتجاه (من الثمانية الى السداسية) ، ويطرح أسئلة قصصية لا اجابة لها فى اتجاه آخر (من السداسية الى الثمانية) ، ويقدم مجرد لحظة يمكن أن تطرح فيها هذه الأسئلة (٧) .

---

(٧) ان تفكيكا اكثر امتدادا لقصيدة فروست يكشف ، ضمن موضوعات أخرى ، الطريقة التى تفكك بها قصيدة « تصميم » ذاتها بشكل السونيت التقليدى . يمثل تنظيم السونيت الصارم فى النماذج الايطالية والانجليزية الباكرة ، وضعا فى الثمانية ، وتطورا لهذا الوضع او عكسا له فى السداسية ، يؤدى الى ادراك ، يصاغ نموذجيا باعتباره تلخيصا للوضع ، او تبصرا به ، أو ـ خاصة فى السونيت الانجليزية ـ قولا ماثورا شاملا ، قولا او مثلا سائرا دقيقا وبارعا . وهكذا يمكن رؤية السونيت كمساهمة فى ابستيمولوجيا (نظرية طبيعة المعرفة ، وبالتالى طريقة التعرف أيضا) خاصة ومألوفة وممثلة لها ، اى الاستخدام المنتقى للخبرة والحدث لاستنتاج شىء عن طبيعة الكون وآلياته عموما . ان قراءتنا لقصيدة « تصميم » لفروست توضح أن رفض القصيدة تقديم تلك الخلاصة ، يكشف ، اولا ، حكائية fictionality- بنائية the constructedness ـ استخدام القصيدة للحدث ، ويكشف ، ثانيا ، السونيت كاستراتيجية ابستمولوجية وهذا بدوره يثير أسئلة عن تاريخ الابستمولوجيا وطبيعتها فى المجتمع ككل ، وعن وسائل تحصيل المعرفة .

الشـكلية الروسية

سنلقى ، فى الفصول الباقية ، نظرة شاملة على المقاربات النظرية التي تهتم أساسا بتكامل الأدب والنص الأدبي المفرد • ومع أن تلك المقاربات تولد غالبا قراءات لنصوص خاصة ، فان معناها يخضع للرأى الأشمل الذى يرى القراءة أساسا كمثال أو توضيح للرأى النظرى • ويتعلق النص المطروح ، فى حالة الشكلية الروسية ، ببويطيقا Poetics النص الأدبى •

ان الشكلية الروسية ، وتعرف أيضا بصور متنوعة باسم البويطيقا أو السيموطيقا أو البنيوية الروسية أو السوفيتية ، لها بعض الصلات اللافتة للنظر وبعض أوجه التشابه مع كل من النقد الجديد الانجلو ـ امريكي والبنيوية الفرنسـية (السـوسيرية Saussurean) • نشـأت الشكلية الروسية أثناء الحرب العالمية الأولى ، وكانت بالتالى معـاصرة تقريبا للمرحلة الباكرة من النقد الجديد واللسانيات السوسيرية • ولم يدرك معظم منظريها ، مع هذا ، شكلية النقد الجديد (بينما ، فى الواقع ، كان النقاد الجدد مدركين لتطورات نظرية الأدب الروسية) بالرغم من أن مدرستى التنظير كلتيهما ، الى حد ما ، من أصول فلسفية متشابهة ترجع الى نهايات القرن التاسع عشر •

يمكن تفسير التشابه بين الشكلية الروسية والبنيوية بتأثير نظرية سـوسير Saussure على تفكير الشـكليين الباكر ـ خاصـة على تفكير الألسنى رومان ياكبسون Roman Jakobson ـ بواسطة أعمال سيرجى كارشفسـكى Sergei Karchevsky الذى كان تلميـذا لسوسـير (Steiner 208) . (١) • وتأثرت النظـرية الفرنسـية ذاتها بالشـكلية

---

(١) ان كتابة الأسماء الروسية بالحروف الانجليزية مشكلة ، حيث لا يبدو انه يوجد علم املاء قياسى لكتابة الأسماء والمصطلحات السلافية باللغة الانجليزية وقد اخترت اتباع ـ

الروسية وفرعها ، بنيوية براغ ، تأثرا كبيرا • وفى الواقع وكما لاحظنا في الفصـــل الثالث ، فقد ابتكر مصـطلح البنيوية structuralism رومان ياكبسون ، أحد أعضاء كل من مجموعة الشكليين فى موسكو وحلقة براغ الألسنية بعد ذلك •

قد يصطدم القراء الذين يطلعون للمرة الأولى على نصوص شكلية ببعض السمات • السمة الأولى هي غزارة الآراء المتعلقة بالقراءة وغزارة منـاهج القراءة ، وكذلك الطبيعـة التراوحية للفقرات والمقـالات والكتب المتنوعة • توحى الشكلية بصورة خادعة باجماع معين بشأن المقاربة ، أعني ، حصر التركيز على شكل النص الأدبى وليس على محتواه • يجب أن نفهم ، مع هذا ، منذ البداية أن اسم الشكلية Formalist لم يكن الاسم الذى اختاره لأنفسهم أفراد الجماعة الذين أطلق عليهم : فرضه عليهم المنظرون والنقاد المعادون لأعمالهم ولتطبيقاتها • وقبلت الجماعة ، بعد هذا ، فى شجاعة لقب الشكلية كنوع من التحدى لخصومهم •

يمكن تفسـير اختلاف المقاربة فى النظرية الشكلية ، جزئيـا على الأقل ، باختلاف أفراد الجماعة ذاتها • تكونت هذه الجماعة التي ضمت

= ما تم فى كثير من التعليقات فى الانجليزية عن الشكلية بهجاء الأسماء والمصطلحات بالشكل الانجليزى ان مراجع الأدب والبويطيقيا الروسية المذكورة فى الصفحات التالية ، اعمال Erlich ، و Steiner و Matejka and Pomorska على سبيل المثال ، يمكن أن تتناقض مع نفسها فى استخدام علم املاء يأخذ الشكل السلافى لتمثيل الروسية ، يمثل Erlich ، مثلا ، الصوت الحلقى بالحرف « X » كما فى اسم "Ejxenboum" على سبيل المثال ، ويمثل مع هذا الصوت نفسه فى مقدمة الطبعة الثالثة بالحرفين "kh" فى اسم "Mikhail Bakhtin" (١٠) ، الذى يكتب ، مع هذا ، "Mixail Baxtin" فى مختارات Matejko-Pomorska • وفى المقابل ، يمثل Steiner الصوت الحلقى بالحرفين "ch" فى اسم "Ejchendaum" ولمساعدة القارىء على تصحيح الهجاءات المختلفة للأسماء والكلمات المهمة فى الشكلية ، يمكن استخدام القائمة الموجزة التالية :

Š ينطق "sh" ، كما فى "Šklovskij" (Shklovsky)

Č ينطق "ch" ، كما فى "Čajkovskij" (Tchaikovsky)

Ž ينطق "zh" ، كما فى Žirmunskij (zhirmunsky)

C ينطق "ts" ، كما فى "Trockij" (Trotsky)

J صوت ينزلق من الحنك ، ينطق كالصوت "y" الساكنة فى "Jakabinskig"

ĕ صوت غير محدد فى مكان ما بين الصوت "ah" والصوت "uh" ، كما فى (Bogatyrĕv) Bogatyrov) أو (Bogatyrev •

منظرين ، ومؤرخين ، والسنيين ونقادا ، فى الواقع ، من جماعتين أساسيتين ، لكل منهما ميولها النظرية وأهدافها المختلفة • تكونت حلقة موسكو الألسنية فى سنة ١٩١٥ من جماعة من الدارسين فى جامعة موسكو ، وكان على رأسها رومان ياكبسوم • وضمت بيوتر بوجاتريف piotr Bogatyrev (أصبح فيما بعد عالم فلكور سلافى متميزا) ، وفلاديمير بروب Vladimir Propp (عالم فلكور أيضا) ، وجريجورى فينوكور Grigori Vinokur (ألسنى) ، وأوسيب برك Osip Brik وبوريس توماشيفسكى Boris Tomashevsky (منظرين للأدب ومؤرخين) •

تأسست جماعة الأوبوياز Opoyaz (٢) ، التى رسخت فى ١٩١٦ ، فى ست بطرسبورج ، وطبقا لما يقوله فيكتور ايرلك Victor Erlich ، فقد تأسست هى نفسها من جماعتين فرعيتين لكل منهما اهتمامات مختلفة :

« كانت جمعية دراسة اللغة الشعرية أو الأوبوياز تتكون الى حد ما من فريق عمل أكثر اختلافا من نظيره فى موسكو • مثل فريق موسكو المغامرة الجماعية للالسنيين فى البويطيقا • وكان فريق الأوبوياز « ائتلافا » من جماعتين منفصلتين : دارسى اللغة المحترفين فى مدرسة Baudouin de Courtenay ••• والباحثين فى نظرية الأدب ••• الذين حاولوا حل مشاكل اختصاصهم باستخدام اللسانيات الحديثة » • (الشكلية الروسية ٦٦) •

قاد هذا التجمع من المهارات والمواهب فيكتور شاكلوفسكى Victor Shklovsky المتألق والخارج على المعتقدات والشارد الى حد ما (يعتبره الكثيرون مؤسس الحركة الشكلية) ، وضم لبف ياكوبنسكى Lev Jakubinsky (ألسنى) وبوريس ايخنباوم Boris Eikhenbaum (منظر ومؤرخ أدب) •

جذب الشكليون أعضاء ذوى اتجاهات نظرية وأيديولوجية متنوعة • كان ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin ، مثلا ، لبعض الوقت على رأس جماعة موسكو ، لكنه تبرأ فى النهاية من ارتباطه بالشكليين نتيجة لانتمائه السياسى ومقاربته المختلفة فى دراسة الأدب (٣) • وكان آخرون ـ مثل بوريس توماشيفسكى ـ أكبر سنا من متوسط أعمار الجماعة ، وقد جلبوا معهم ثقافة أكثر تقليدية • ان النقطة المهمة ، مع هذا ، هى أن الشكليين لم يروا أنفسهم وحدة منسجمة ومتجانسة : لم يتنازعوا

---

(٢) تمثل هذه الكلمة الحروف الأولى لجمعية دراسة اللغة الشعرية •

(٣) سنعرض لانتاج باختين فيما بعد ، فى الفصل السادس « الشعر والتاريخ » •

فقط مع أعضاء ينتمون لمدارس أو تقاليد أو أيديولوجيات أخرى ، ولكنهم تنازعوا أيضـــا فيما بينهم · لقد اعتبرت **الشكلية** نوعا من الديالوج المستمر ، تطور ذاتها بالمناقشـــة والتســـاؤل والاختبار · يلاحظ بيتر شتاينز :

« ان ما يميز الشكليه ··· طريقتها « الجدالية eristic » فى التنظير : رفضها لاختصار تنوع الفن فى نسق تفسيرى واحد · « كفى آحادية ! » هذا ما أعلنه ايخنباوم فى عام ١٩٢٢ · « اننا نؤمن بالتعددية · ان الحياة متشعبة ولا يمكن اختصارها فى قاعدة واحدة » · وبالانطلاق من مقدمات منطقية مختلفة تماما ، انقلبت فرضيات العلماء الشباب ضدهم ، وهاجم كل منهم الآخر وشوهه وفنده » (٢٥٩) ·

لهذا السبب لا يمكن اختصـــار قواعد **الشكلية** ومنهجها فى عبارة بسيطة · وفى جدالها الحقيقى ، استمرت **الشكلية** فى الاستجابة المثيرة والفعـــالة للفن والأدب والكتابة وفى التنظير لها · وكان معنى تصـــفية الجماعة حوالى عام ١٩٣٠ أن الكثير من أطروحات أعضائها وأفكارهم لم تكن قد تحققت تماما ، مع أن ايخنباوم يلاحظ فى عام ١٩٢٥ فى تقييمه للحركة التى كانت قد حوصرت بالفعل ولنموها :

« ليست لدينا نظرية يمكن ان توضع فى نظام ثابت وجاهز · بالنسبة لنا تندمج النظرية ويندمج التاريخ فى الواقع وليس فى الكلمات فقط · لقـــد تعلمنا بصـــورة جيدة من التاريخ بحيث لا نعتقد أن من الممكن أن نتجنبه · اننا حين نشعر بأن لدينا نظرية تفسر كل شىء ، نظرية جاهزة تفسر كل أحداث الماضى والمستقبل ولا تحتاج بالتالى الى التطور أو الى أى شىء شبيه بهذا ــ حينئذ يكون من الضرورى أن نعرف أن المنهج الشكلى قد انتهى ، وأن روح البحث العلمى قد فارقته · وهذا لم يحدث حتى الآن » (نظرية « **المنهج الشكلى** » ١٣٩) ·

يمكن تقسيم تاريخ الحركة الى فترتين أو مرحلتين ، تمتد الأولى من عام ١٩١٥ الى عام ١٩٢٠ ، والثانية من عام ١٩٢١ الى عام ١٩٣٠ · وقد نشطت الفترة الأولى بأعمال فيكتور شاكلوفســكى الذى قدم للنظريه بعض التصورات والمصطلحات الأساسية · وركزت أعمال جماعة **الأوبوياز**، كما يلاحظ ايرلك ، على الأسئلة المتعلقة باللغة الشعرية والصوتيات ، ومع هذا قدم أعضاء فى **الأوبوياز** اسهامات مهمة فى دراسة القصة (٧٤) · وفى الواقع فقد شغلت الاستكشافات النظرية فى القصة أعضاء **الأوبوياز** أكثر وأكثر بعد عام ١٩٢٠ (ايرلك ٨٧) ·

كان منظرو **الأوبويـــاز** فى هذه الجماعة مهتمين بالفرق بين الكلام

« العمل » واللغة الشعرية ، وكانوا يرون في اللغة الشعرية تعميقا في الانتباه الى **الأصوات الحقيقية في اللغـة** ، واستخداما واعيـا لمختلف الأنساق والحيل ، كتكرار الأصوات أو الأنماط الصوتية ، بينما يطغى المحتوى في الكلام العملي على الخواص الشكلية ، بحيث تصبح اللغة ذاتها مجرد وسيلة للفهم · (ينبثق هذا المفهوم ذاته في نموذج رومان ياكبسون الثنائي لعوامل اللغة ووظائفها : انه يميز ، كما رأينا في الفصل الخاص بالبنيوية ، بين وظيفة **اللغة المرجعية** referential أو العملية ، والوظيفة **الشعرية أو المرجعية الذاتية** (self-referential) .

ان **الشكلية** ، بعد عام ١٩٢٠ ، « لم تحظ فقط باهتمام واسع في المراجعات النقدية ، ولكنها رسخت أيضا أسسا للعمل في دراسة الأدب في الجامعة · وفي هذا الوضع تأسس « قسم من أقسام تاريخ الأدب » لدراستها في معهد تاريخ الفن في بتروجراد في عام ١٩٢٠ » (ايرلك ٨٥)· وقد شهدت المرحلة الأخيرة في النظرية **الشكلية** انتشار القواعد النظرية في مجالات اهتمام أوسع ، تشمل الشعر، والدراما ، والمسرح ، والسينما ، والحكايات الشعبية والعادات ··· الخ · وفي المرحلة الأخيرة لتطورها تعمقت الاختلافات بشدة بين جماعة بطرسبورج وجماعة موسكو ·

كان سبب النزاع الأساسي مشكلة العلاقة التبادلية mutual بين دراسة الأدب واللسانيات ··· كان شيوخ **الأوبوياز** أساسا مؤرخي أدب تحولوا الى اللسانيات بحثا عن مجموعة من الأدوات التصورية التي يحتاجون اليها، أدوات يمكن تطبيقها للسيطرة على مشاكل نظرية الأدب · وكان المسكوفيون ، في المقابل من دارسي اللغة أساسا وقد وجدوا في الشعر الحديث مجالا لاختبار فرضياتهم المنهجية » ايرلك ٩٤) ·

في هذه الفترة أيضا انتشرت **الشكلية** من الاتحـاد السوفيتي في اتجاه الغرب ، الى تشيكوسـلوفاكيا أساسا ، ولكنها امتدت أيضـا الى بولندا · غادر رومان ياكبسـون موسكو في عام ١٩٢٠ ليصبح عضـوا مؤسسا في حلقة براغ الألسنية ، التي كان اسمها صـدى لاسـم حلقة موسكو الألسنية (٤) · ودعا زملاءه الشكليين مثل توماشيفسكي وتينيانوف Tynyanov لزيارة براغ وقراءة أبحاثهم على أعضاء هذا الامتداد للشكلية الروسية · ومن تشيكوسلوفاكيا وبولندا ، على الحدود بين الكتلة السوفيتية والغرب ، انتشرت نظرية الشكلية الروسية ، أو بالأحرى نظرياتها ، في أوربا خاصة بعد الحرب العالمية الثانية· وفي الواقع ، كانت أسس الشكلية،

---

(٤)طبقا لما يقوله ايرلك . « كان هناك » بعد رحيل ياكبسون « تراخ واضح في نشاطات الحلقة · وادى انشقاق حاد في الحلقة بين اتجاهين فلسفيين ، « الماركسية » و « الهوسرلية » الى المزيد من الضـعف والى التحلل النهـائي لنواة الشـكلية الاولى (٨٥ ، الهامش) ·

لبعض الوقت في الغرب ، معروفة أساسا فيما يشبهها كالبنيوية الفرنسية في أعمال بعض الأعلام من أمثال كلود ليفي شتراوس Claude Lévi-Strauss ورولان بارت Roland Barthes ، وكما رأينا في الفصل الثالث ، فقد تعرف ليفي شتراوس على البنيوية في اتصاله المباشر مع ياكبسون ، الشكلي السابق ، في نيويورك · وكان لترجمة تزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov في أوائل الستينات لعدد من أعمال الشكليين الأساسية إلى الفرنسية أثرها الفعال على كتابات بارت وآخرين ·

في البداية ، سعى فيكتور شاكلوفسكي وزملاؤه الى اكتشاف طبيعة « الأدبية literariness (literaturnost) بتحليل بنيات المعنى · هكذا كانوا يرون النص الأدبي كبنية سيموطيقية أكثر مما يرونه تمثيلا يحاكي الواقع أو انعكاسا للانشغال الثقافي بالتاريخ ، وعلم الاجتماع ، والسيرة ، وعلم النفس ، والسياسة ··· الخ · ونظروا الى السياسة باعتبار أنها ليست ذات طبيعة أدبية حقيقية ، تلك الطبيعة التي كانت للعمل الأدبي · واستخدم شاكلوفسكي استراتيجيات عديدة لمزيد من البحث ·

كانت احدى هذه الاستراتيجيات معارضة الرأي العام الشائع الذي يرى أن وظيفة الأدب تمثيل الحياة · وقد ميز بين الفن من ناحية ، وبين الواقع أو الأحداث والموضوعات اليومية (التي دعاها byt ، وهو مصطلح روسي غير قابل للترجمة) من ناحية أخرى · وكان يرى أن عمل الفن لا يمثل الواقع ، ولكنه يمثل الفن ذاته ، أو يمثل ، بصورة أدق ، الفنية artfullness · ان الفن يستخدم byt [الواقع اليومي] كمادة خام ، ولكنه يتوقف في انتقاء ذلك الواقع وتنظيمه وتمثيله عن عكسه ، ويصبح ، بدلا من هذا ، مسألة تقنية وحيل منتشرة واستراتيجيات ووسائل تمثيل · ان عمل الفن ، بتعبير آخر ، أن يتناص تماما مع الأعمال الأخرى ، ويتحاشى bypasses الواقع والتاريخ تماما ·

ومع هذا ، نألف في النهاية الاستراتيجيات التي يستخدمها الفن حتى إننا نفشل بعد هذا في التعرف عليها كفن · ويرجع شاكلوفسكي هذا الى خبرتنا العامة ·

اذا بدأنا في فحص قوانين الادراك العامة ، نرى أن الادراك يصبح آليا حين يتحول الى عادة · وهكذا تتراجع كل عاداتنا ، على سبيل المثال ، الى منطقة الآلية اللاواعية ، اذا تذكر المرء احساساته وهو يمسك بقلم أو يتكلم لغة أجنبية للمرة الأولى وقارنها بشعوره وهو يؤدي هذا العمل للمرة العشرة الاف ، فانه سيتفق معنا ··· وبهذه الطريقة « الجبرية

« algebraic » فى التفكير نعى الأشـــياء فقط كأشـكال ذات أبعاد غير دقيقة ، اننــا لا نراهــا كلية ولكننا بالأحرى نتعرف عليها بخواصــها الأساسية · اننا نرى الشيء كما لو كان موضوعا فى كيس · اننا نعرف الشيء بمظهره ، ونرى ظلاله فقط · (« الفن كتقنية » ١١) ·

ان وظيفة الفن الحقيقية أن « يوعر roughen » ذلك الادراك ، وأن يعوق رؤية المشاهد عن عمل الفن ، ويجعله يركز أكثر على العمل ، ليدرك الحيل والاستراتيجيات التى يستخدمها بصورة أوضح ·

لذا يرحب شاكلوفسكى بصورة غير متوقعة وببعض الاثارة ، بروايه Tristram Shandy للورانس ستيرن Laurence Stern باعتبارهـا « أكثر الأعمال نموذجية فى عالم الأدب » (٥) · ويرى شاكلوفسكى أن ستيرن ينبه القارئ باستمرار الى حيل القص وتقاليده ، وباختصار ينبهه ليعى العمل الأدبى كحزمة من الاستراتيجيات ، وليس كتمثيل لواقع من أى نوع · ولأن رواية ستيرن مفتوحة وواضحة الى هذه الدرجة فى تعرية حيلها ، فهى ، فى رأى شاكلوفسكى صورة مصغرة epitome لكل الأعمال الفنية (٦) · ان مهمتها أن تقصينا كقراء / مشاهدين وتجعلنا ندرك العمل المفرد فى ضوء جديد ، ونحن نعرف التقنية التى ساهمت فى انتاجه ·

ومع هذا ، يدفع شاكلوفسكى وظيفة العمل الفنى خطوة اضافيه : « تتيح العملية « الجبرية algebrization » ، الآليـة المفرطـة — over automatization للموضوع ، أعظم قدر من الاقتصاد فى جهد المتلقى · اما أن تنسب للموضوعات سمة واحدة فقط — رقم ، مثلا — أو تؤدى وظيفتهــا كما لو كانت تؤدى بصيغة ولا تظهر حتى لو حاولنا التعرف عليها · · ·

وبهذه الطريقة تفقـد الحيــاة قيمتها · يلتهم الاعتيــاد الأعمال ، والملابس ، والأثاث ، وزوج المرء ، والخـوف من الحـرب · « اذا كانت الحيوات المعقدة التى يعيشها عدد كبير من الناس تستمر بلا وعى ، فان تلك الحيوات تبدو وكأنها لم تكن أبدا » · ويوجد الفـن المرء الذى قد يكتشف الاحســاس بالحياة ، انه يوجد ليجعل المرء يشـعر بالأشياء ،

---

(٥) توجد هذه العبارة فى
"Sterne s Tristram Shandy : Stylsitic Commentary"
فى طبعة Lemon and Reis لمقالات الشكليين والمشار اليها فى اقتراحات لمزيد من القراءة ، ٥٧ ·

(٦) تبشر النظرية الشكلية ، فى هذا التأكيد لشاكلوفسكى على التقنيــة والحيلة فى العمل الفنى ، باهتمام دريدا التفكيكى بمجازات اللغــة ·

ليجعل الحجر stone حجريا stony ان هدف الفن نقل الاحساس بالأشياء كما ندركها وليس كما نعرفها . ان تقنية الفن تجعل الأشياء « غير مالوفة » ، وتجعل الأشكال صعبة ، انها تزيد صعوبة الادراك وتطيل عملية الادراك لأنها غاية جمالية فى ذاتها ومن الضرورى اطالتها . ان الفن وسيلة لاكتساب خبرة بفنية الموضوع ، والموضوع ليس مهما » . (١٢ ، التاكيد لشاكلوفسكى) .

ان الشيء المهم فى هذه الفقرة هو أن شاكلوفسكى يريد مناقشة رايين متعارضين . انه يأمل ، من ناحية وكما راينا للتو ، فى التاكيد على أن وظيفة الفن ذاتية التوجيه self-directed ، وليست واقعية التوجه reality-oriented: ان فنية (تمثيل) الشيء أهم من الشيء ذاته . ويرى ، من ناحية أخرى ، أن الفن يجعلنا أيضا نخبر – ندرك – الحياة أو الواقع بصورة أكثر رهافة . ولهذا الموقف تضميناته الخاصة نتيجة لمقدمته المنطقية التى ترى أن الفن ذاتي المحتوى self-contained ، ولا صلة له بالواقع ، الا كمصدر للمادة الخام .

ومع هذا ، اكتسب مفهوم الحيلة كعنصر أساسى فى العمل الأدبى اهميته فى النظرية الشكلية . ويكتشف القارىء أيضا فى تماثل الحيل المستخدمة فى النص كيف تشوه الحيلة السائدة الحيل الأخرى وتسيطر عليها . وكان بوريس ايخنباوم أول من استكشف هذا المفهوم ، ولكنه انتشر بسرعة بين الشكليين :

« لم ير [ايخنباوم] العمل باعتباره ارتباطا هارمونيا بين الأجزاء والكليات ولكن باعتباره توترا جدليا بينها . وذهب ايخنباوم الى أن « عمل الفن دائما نتيجة الصراع المعقد بين مختلف العناصر التى تبدع الشكل ، انه دائما نوع من التسوية . ان هذه العناصر لا تتواجد او « تترابط » ببساطة . واعتمادا على الخاصة العامة للأسلوب ، يكتسب هذا العنصر أو ذاك دوره فى تنظيم التحكم السائد لكل العناصر الأخرى واخضاعها لاحتياجاته » . (شمتاينر ٢٠٥) .

اعتنق ياكبسون أيضا هذا المفهوم : انه يرى أن السائد « قد يعرف بانه المكون البؤرى لعمل فنى : انه يوجه المكونات الأخرى ويحددها ويحولها . ان السائد هو ما يضمن اكتمال البنية The Dominat », Matejka and Pomoraska 82) ، مع هذا ، يوسع مفهوم السائد ليشمل فكرة التطور التاريخى التى مالت الأعمال الشكلية الباكرة الى تجنبها . يلاحظ ياكبسون أن عنصرا سائدا قد يعمل « ليس فقط فى عمل شعرى لفنان

بعينه وليس فقط فى اتجاه شعرى ، أو فى مجموعة من المعايير التى تؤمن بها مدرسة شعرية معينة ، ولكنه قد يعمل أيضا فى فن عصر معين ، ويرى ككل خاص » (٨٣) ·

وأكد شاكلوفسكى على أن عمل الفن هو نزع آلية de-automatized ادراك المشاهد للفن ذاته ، وأيضا نزع آلية خبرته (أو خبرتها) بالواقع · وهذا يتضمن السؤال التالى : نزع الآلية من ماذا ولماذا ؟ وهكذا تخلق مساحة لموضوعات التاريخ والتطور فى هذه النظرية · وبهذه الطريقة ، تحولت أعمال الشكليين الأولى من التقييم التحليلى والوصفى للحيلة فى النص الى الاهتمام بتطور خصائص الأدب وقواعده · يقول ياكبسون :

« عرف شاكلوفسكى فى أعماله الأولى العمل الشعرى بأنه مجرد مجموع حيله الفنية ، وبدا أن التطور الشعرى مجرد تبديل لبعض الحيل · ومع تطور الشكلية ظهر التصور الدقيق للعمل الشعرى كنظام بنيوى ، كمجموعة من الحيل الفنية فى تراتبية منتظمة · ان التطور الشعرى انحراف فى هذه التراتبية · تتغير تراتبية الحيل الفنية فى اطار شعرى معين ، ويؤثر التغير ، فضلا عن هذا ، على تراتبية الأنواع الشعرية ، فى الوقت نفسه على توزيع الحيل الفنية بين مختلف الأنواع الأدبية · ان الأنواع الأدبية التى كانت من قبل ثانوية أو فرعية ، تأتى الآن فى المقدمة ، بينما تتراجع الأنواع الأدبية الأساسية الى المؤخرة » (٨٥) ·

هكذا يمكن تقسيم اهتمامات النظرية الشكلية الى مجالين بصورة تقريبية ، يقابلان مرحلتى التطور فى النظرية تقريبا ، مع وجود تداخل كبير بينهما : المجال الأول سيموطيقى ، يرى النص سلسلة من الحيل أو الاستراتيجيات التى تهدف الى نزع الألفة بين القارىء ومنهجه الأدبى · انه منهج وصفى ووظيفى ، يهتم بسمات النص – « حقائق » الأدب – وكيف تعمل فى النص ·

فى هذا [المجال] ، ثارت الشكلية ضد طرق النقد الأدبى التقليدية السائدة فى عصرها ، والتى سعت الى غرس معنى النص فى المصطلحات الفلسفية التى يبدو أنها تنفصل فيه ، والى سيرة المؤلف وسيكولوجيته كما تتضح فى النص ، والى وضع النص فى سياقه فى تتابع الأحداث التاريخية ··· الخ · وفى الواقع ، يخبرنا ايرلك أن ياكبسون :

« وصف تاريخ الأدب التقليدى بأنه « خليط مفكك من فروع معرفية نظرية home-bred disciplines » ، وقارن أسلوبها بأسلوب

البوليس » الذى يكون عليه ، حين يؤمر بايقاف شخص معين ، أن يأخذ معه للتحقيق كل شخص وكل شيء تصادف وجوده فى شقة المتهم ، وأيضا كل المارة الذين تصادف وجودهم فى الشارع » . وبالمثل ، « أخذ مؤرخ الأدب وهو يسير كل شيء صادفه فى طريقه بدون تمييز : العرف ، وعلم النفس ، والسياسة والفلسفة » (٧١) .

وفى اعمال الشكليين الأولى صارت أهمية الحقائق الأدبية ثانوية بالنسبة ل « معنى » العمل فى مجمله ، مع أن منظرى الشكلية أكدوا عموما على العلاقة التكاملية بين الشكل والمحتوى (كما فعل ، فى الواقع ، النقاد الجدد الأنجلو ـ أمريكيون) . ولذا فان التحليل الشكلى لنصوص الأدب كان غالبا فحصا دقيقا وتفصيليا لخصائص كالمجازات اللغوية الخاصة ، أو الأنماط العروضية .

علينا بالتالى ، مع هذا ، كما لاحظ ايخنباوم فى Verse Melody « ان نجد شيئا له علاقة بالأسلوب الشعرى ولا يبعدنا أيضا عن الشعر ذاته ، شيئا على حدود كل من الصوتيات والسيمنطيقا . هذا « الشيء » هو التركيب « syntax » (« نظرية « المنهج الشكلى » » ١٢٥) .وبهذه الطريقة كان من الواجب اعادة تكامل المحتوى (السيمنطيقا) والشكل (الصوتيات) ، بدون اخضاع الشكل للمحوى . يقول ايرلك : « أصبح التأكيد على العلاقة المعقدة بين الايقاع والتركيب والاعتماد المتبادل بينهما هو الفكرة المهيمنة على دراسة الشكلية للشعر فى منتصف العشرينيات » (٨٩) .

ان الرغبة فى تعريف طبيعة النص الأدبى و « قوانينه » سمح بوصف النظرية ببويطيقا الأدب . وكان هذا هو المنظور الذى جعل شاكلوفسكى ، وتينانوف وآخرين يستحقون لقب الشكليين الذى أطلقه عليه خصومهم السياسيون الذين أدركوا أن فى تركيز الانتباه على الشكل والبنية تجاهلا لتيمات مقبولة أيديولوجيا تقسم نصوص الأدب المحلية والأجنبية الى جيد وردىء ، طبقا لانسجامها مع الرؤية الستالينية للنظرية الشيوعية الماركسية .

يتحرك المجال الثانى لاهتمامات الشكليين باتجاه المحاكاة ، ليفحص قواعد تطور الأدب . يلاحظ الشكليون أن أنواعا معينة من « حقائق » الأدب تظهر مرة أخرى بمرور الزمن ، بينما يبدو أن حقائق أخرى تبقى ثابتة ، ويبقى أن حقائق أخرى تتغير ويبدو أنها تخضع لنوع من التطور ، ويركز بعض الشكليين على فحص كيفية احتمال حدوث الأمر على هذه الصورة وأسبابه . وبهذه الطريقة حصرت الجماعة فى بداياتها انتباهها تقريبا فى مسائل شكلية وسمات نصية مما أفسح المجال لرؤية العمل

الأدبى كجزء من تاريخ الأدب ، أى من تاريخ تطور أشكال الأدب وسماته . يقول ايخنباوم :

« ان محاولة الشكليين الأصلية لاستخدام حيلة بنيوية خاصة وترسيخ هويتها فى موضوعات متنوعة صارت محاولة لتمييز وظيفة الحيلة وفهمها فى كل حالة بمفردها . وتقدم هذا المفهوم لاهمية الوظيفة تدريجيا وتراجعت الفكرة الأصلية عن الحيلة » (١٣٢) .

ان الابتعاد عن وصف الحيل الموجودة فى نص لتحليل وظائفها فيه (ومع تعريف شاكلوفسكى للعمل الأدبى بأنه ليس الا مجموع حيله) يستدعى بالضرورة تصور التطور التاريخى ، حيث ان حيلا معينة ربما تكون قد استخدمت فى لحظات مختلفة من تاريخ الأدب لانتاج تأثيرات مختلفة تماما . وهكذا ، كما يقول ايخنباوم ذاته : « أرغمنا العمل فى موضوعات معينة على الكلام عن الوظائف ، وبالتالى على مراجعة فكرتنا عن الحيلة . واقتضت النظرية ذاتها أن نتحول الى التاريخ » (١٣٢) .

وهكذا تزايد آنذاك تركيز اهتمام الشكلية على الموضوعين التوءمين فى تاريخ الأدب ـ التعليق على تغير الأشكال والبنيات على مدار الزمن ـ وعلى تطور الأدب ـ التعليق على كيفية تغير تلك الأشكال والبنيات :

كنا مهتمين بعملية التطور الحقيقية ، بالآليات الحقيقية فى شكل الأدب ، بقدر امكانية ملاحظتها فى حقائق الماضى . والمشكلة الأساسية فى تاريخ الأدب ، بالنسبة لنا ، هى مشكلة التطور بدون شخصية personality ـ دراسة الأدب كظاهرة اجتماعية ذاتية التشكل a self-formed social phenomenon . (ايخنباوم ١٣٦) .

وهكذا كانت غاية الشكليين أن يجعلوا دراسة الأدب أكثر علمية وأن يستبدلوا بالتأملات فى السيرة الذاتية ، وبالتأملات النفسية ، والفلسفية ، والتاريخية والاجتماعية فى نصوص الأدب ، موضوعا مناسبا للبحث الأدبى : قوانين الأدب وتاريخها . يقول ايخنباوم : « اننا لم نتبن أسئلة عن سيرة الفنان أو نفسه ، لأننا افترضنا أن هذه الأسئلة الخطيرة والمعقدة بذاتها ، يجب أن تحتل مكانها فى علم آخر » (١٣٦) .

كان يورى تينانوف أحد الأعلام المهمين فى دراسة الشعر فى هذه المرحلة الجديدة من تطور النظرية الشكلية ، وقد أصدر فى عام ١٩٢٤ كتاب مشكلة لغة الشعر The Problem of Verse Language وكان عنوانه الأصلى مشكلة سيمنطيقا الشعر The Problems of Verse Semantics ،

لكن الناشر اخذه الرعب من فكرة نشر كتاب تينانوف تحت هذا العنوان ، لا ريب بسبب تدقيق النقـاد والمنظرين الماركسيين المتزايد في حقل السيمنطيقا ذاته ، وربطهم له بالأيديولوجيا السياسية التى يسود الاتفاق عليها . وفي مثل هذا المناخ الفكرى لم يكن يرحب بعمل ينشغل بالنظر الى السيمنطيقا كحقل مستقل ـ وكان قد تم بالفعل انتقاد الشكليين لعدم اهتمامهم بما يتعلق بالأيديولوجيا الماركسية .

ان كتاب تينانوف فحص دقيق وبارع لاحد الموضـوعات الأولى والأساسية التى تناولتها النظرية الشكلية ، اعنى تعريف لغة الشعر فى مقابل لغة النثر . جمع كتاب تينانوف عددا من الموضوعات التى تناولناها بالفعل فيما يتعلق بالنظرية الشكلية الروسية ، بما فى ذلك علاقة الشكل بالمحتوى ، وتحديد القواعد التى تلائم اللغة الشعرية خاصة ، ومفهوم السـائد الذى يشوه الحيل والبنيـات الأخرى فى النص ، ... الخ . وانعكاسا لاهتمام الشكليين الجديد بالموضوعات التاريخية ، يهتم تينانوف ايضا بتكامل نتائجه الخاصة بقوانين اللغة الشعرية مع النسق التاريخى ، أو « التسلسل series » كما دعاه (٧) . والأهم ، أنه يلح على اعتبار النص الشعرى ديناميا بصورة جوهرية ، ويرى أنه نظام تتفاعل أجزاؤه المختلفة أحدها مع الآخر ، وتؤدى وظيفتها من خلال النص ككل :

« ان وحدة العمل الأدبى ليست كيانا مغلقا ومماثلا ، ولكنها تكامل ديناميكى واضح . والعلامة التى توجد بين عناصرها ليست علامة تساو أو اضافة استاتيكية ، ولكنها علامة الترابط والتكامل الديناميكية .

يجب التعرف على شكل العمل الأدبى باعتباره ظاهرة ديناميكية .

وتكشف الدينامية عن نفسها فى مبدأ البناء أولا . ليست كل عوامل الكلمة (٨) متساوية . لا ينشأ الشكل الديناميكى بالاتحاد أو الاندماج... ولكنه ينشأ بالتفاعل ، وبالتالى ، بدفع مجموعة من العوامل الى الأمام على حساب مجموعة أخرى . وبهذه الطريقة يشوه العـامل المتقدم العوامل التـابعة له . ان الاحساس بالشـكل هو دائما احساس بتدفق الترابط (وتبدله ، بالتالى) بين عامل البناء المسيطر والعوامل التابعة له » (٣٣) .

وبالتالى فان « عامل البناء constructive factor » هو العامل الذى أطلق

---

(٧) يلاحظ سوسا Sosa وهارفى Harvey فى ترجمتهما لكتاب تينانوف فى المصطلح الروسى rjad يمكن ان يعنى « تسلسل series » فى ناحية ، وترتيب order أو « عالم realm » من ناحية اخرى .

(٨) قد يكون خطأ طباعيا لكلمة word والصحيح العمل work .

عليه ايخنباوم وياكبسون العامل السائد the dominant ، ومثلهما يربط تينانوف هذا العامل بمفهوم التاريخ :

« يحيا الفن بهذا التفاعل وهذا الصراع · ولا وجود للفن بدون هذا الاحساس بتبعية كل العوامل لعامل واحد يقوم بدور البناء وبتشويه تلك العوامل ··· واذا تلاشى هذا الاحساس بتفاعل العوامل (الذى يفرض حتمية وجود سمتين اثنين : السمة المسيطرة والسمة التابعة) زالت حقيقة الفن · ويصبح الفن آليا automatized.

وبهذه الطريقة يتم ادخال البعد التاريخى فى مفهوم « مبدأ البناء » وفى المادة » (٣٣) ·

ان عامل البناء فى الشعر هو الايقاع ، ويعنى به تينانوف أكثر من العروض التقنى ، لأن الايقاع ، كما يلاحظ ، يوجد فى النثر أيضا (٥٤) ، ومع هذا تختلف وظيفته عن وظيفة الايقاع فى الشعر · والنص الأدبى فى رأى تينانوف نظام تعمل فيه بعض المبادئ الأساسية · والايقاع فى الشعر هو هذا المبدأ ، ويلخص تينانوف عوامله على النحو التالى :

١ ـ عامل وحدة التسلسل الشعرى ·
٢ ـ عامل تاليفه ·
٣ ـ عامل جعل المادة الصوتية ديناميكية ·
٤ ـ وعامل تتابع المادة الصوتية فى الشعر (٦٣) ·

ويعنى بهذا ، أولا ، أن البيت (والنص الشعرى كله فى النهاية) يجب النظر اليه باعتبـاره وحدة متكاملة ، وثانيـا ، باعتبـاره مؤلفا ، وثالثا ، يتم تنظيـم الأنماط الصـوتية والعروضية بهذه الطريقة لانتاج توقعات معينة فى القصيدة واشباعها ، وأخيرا ، تتعاقب تلك الأنماط ذاتها وتختلف على مدار العمل · يلخص سوسا وهارفى المسألة ، فى مقدمة ترجمتهما لكتاب تينانوف على النحو التالى : « الايقاع فى الشعر هو عامل البناء الذى يسيطر على كل قوانين سيمنطيقا النثر · ويحولها فى اتجاه خاص ، ذلك الاتجاه الذى يرتقى وظيفيا فى قصيدة بعينها » (١٧) ·

ومن ثم ، ترى القصيدة باعتبارها نظاما نصيا يتكون من عامل سائد (هذه السمة فى الشعر ، عموما ، هى عامل الايقاع) ينظم كل العوامل الأخرى ويشوهها فى علاقتها به · وقد تبدو هذه الطريقة غريبة الى حد ما فى قراءة أى عمل أدبى ـ انها تراه مجموعة من الاستراتيجيات التى تتفاعل احداها مع الأخرى ، وتبدو مستقلة عن أى معنى سيمنطيقى واضح·

وقد واجه الشكليون هذه الصعوبة بمفهوم الحافز ، الذى تم تطويره خاصة فى تنظيرهم للحكاية • وعرفه شاكلوفسكى بأنه « التفسير ••• اللا أدبى extra-literary لبنـــاء الحبكة » (شتاينر ٥١ ـ ٥٢) أى أن القصـــة (fabula)تحكى فى تسلسل سببى زمنى Chronological causative sequence . ومع هذا، فهذه القصة مجرد ذريعة (حافز) لحبكة (synzhet) تأخذ أحداث القصة وتعيد توظيفها ، بحيث يصبح التعليق السردى اللا أدبى استكشافا أدبيا لتقنية الحكاية •

وبهذه الطريقة ، يبقى الموضوع أو المحتوى جزءا من العمل الأدبى ، ولكنه يتخذ أساسا كمبرر لوجود الشكل • ومع هذا ، يعنى قبول هذا الحافز كما يوجد فى المعنى الكلى للنص الأدبى أن الحــافز ذاته يصــبح جزءا من تاريخ الأدب : وهكذا تتاح دراسة موضوعات أو قصص معينة حين تظهر أو تعاود الظهور تاريخيا ، وحين تخضع للتغيير أو التعديل • وربما يؤمن المرء ، مثلا ، بالتغيرات التى تدور فى قصة سندريللا من أولى روايات هــذه الحكاية الى تجليــاتها المعــاصرة فى الرومانسيات وأوبرات الحياة المنزلية soap operas • وتشكل هذه الأنواع من القصص التحفيزية motivational أساسا لبعض الدراسات مثل مورفولوجيا الحكاية الشعبية The Morphology of the Folktale التى يدرس فيها فلاديمير بروب العدد المحدود من الصيغ البنيوية المحتمل وجودها فى حكاية شعبية ، وكيفية خضوع هذه الصيغ لتغيرات وانعطافات متعددة فى سردها الفعلى •

يتيح مفهوم التيمة التحفيزية ، فضلا عن هذا ، لمنظر مثل تينانوف أن يدرس « التذبـذب oscillation » فى معنى الكلمات على المستوى الدلالى للنص الشعرى • ويخصص ، فى الواقع ، الفصل الثانى من دراسته عن لغة الشعر لأسئلة عما يدعوه « التلون المعجمى lexical colouring » والتأثير على معنى الشعر وعناصره السائدة • وباعتراف الشكلية الروسية بوجود موضوع أو مرجع لنوع من المعرفة والواقع خارج النص تكون قد سلمت أيضـــا ببعض قيم المحاكاة • وازداد هذا التسليم بزيادة توجه الشكليين أكثر وأكثر الى أسئلة على علاقة بتطور شكل الأدب والموضوعات الأخرى ذات الأهمية التـــاريخية • وبالرغـم من هذا فقد أبقت النظرية الشكلية على اهتمامها المؤكد ببنيات لغة الأدب وشكله وديناميانهما •

الشكلية فى التطبيق :

The Brown Snake

I walked to the green gum-tree
Because the day was hot ;
A snake could be anywhere
But that time I forgot.

The Duckmaloi lazed through the valley
In amber pools like tea
From some old fossicker's billy,
And I walked under the tree.

Blue summer smoked on Bindo,
It lapped me warm in its waves,
And when that snake hissed up
Under the shower of leaves

Huge, high as my waist,
Rearing with lightning's tongue,
So brown with heat like the fallen
Dry sticks it hid among.

I thought the earth itself
Under the green gum-tree,
All in the sweet of summer
Reached out to strike at me.

Douglas Stewart

الثعبان البنى

سرت الى شجرة الصمغ الخضراء
كان يوما حارا ،
وقد يوجد ثعبان فى أى مكان
لكنى نسيت آنذاك .

تدسل الدكمالوى عبر الوادى
فى أحواض الكهرمان كالشاى

في غلاية منقب عجوز
وسرت تحت الشجرة ·

الصيف الأزرق دخن بندو
لفتني موجاته بالدفء ،
وحين هس ذلك الثعبان
تحت وابل من الأوراق

هائل ، مرتفع حتى خصرى ،
ينتصب بلسان البرق
بني كالصريع من الحرارة
خبأته غصون جافة ،

ظننت الأرض ذاتها
تحت شجرة الصمغ الخضراء ،
كلها في عذوبة الصيف
تمتد لتصدمني ·

دوجلاس ستيوارت

يبدو أن قصيدة دوجلاس ستيوارت ، التي تدور في استراليا (يوجد نهر الدكمالوى Duckmaloi وجبل بندو Bindo في الجبال الزرقاء في ويلز الجنوبية الجديدة (New South Wales (٩) ، تحكى قصة بسيطة : يبحث المتكلم (بافتراض أنه ذكر) عن الوقاية من حرارة النهار ، ويلجأ الى ظل شجرة صمغ ، ونسى أنه « قد يوجد ثعبان في أى مكان » · ولذا فان الدهشة تأخذه تماما حين ينتصب أمامه ثعبان بنى يبدو له وكأن الطبيعة ذاتها أقامت كمينا لمهاجمته · قد يقال ان وراء هذه القصة حافزين · الحافز الأول محلى أو جغرافي ، أعنى ، أن الصيف فصل خطير تماما في معظم أنحاء استراليا حين تكون الزواحف السامة والمهلكة التي نعيش في القارة في قمة نشاطها · ومن هذا المنظور ، يشير البيتان « وقد يوجد ثعبان في أى مكان/لكنى نسيت آنذاك » الى تفسير محتمل للقصيدة باعتبارها درسا أخلاقيا : قد يكون نسيان الثعابين في الفصل الحار قاتلا ·

---

(٩) ادين بهذه المعلومة لزميلى Mr W.S. Cooper .

ينشأ الحافز عن تجمع من التداعيات التى تتركز على الثعبان فى فرضيات الثقافة الغربية وفى أساطيرها . انها ترى الثعبان ، من ناحية ، كمراوغ وشرير بصورة جوهرية (١٠) ، وأداة لابليس ، وسبب لطرد الانسان من جنات عدن الى عالم العناء والألم والموت . ومع هذا ، ارتبطت الحية ، من ناحية أخرى ، بالحكمة ومنفعة الانسان : حتى انها فى سفر التكوين تحرض حواء على عصيان أمر الرب لكسب معرفة الطباع . وارتبطت الحية فى التقاليد الكلاسيكية بوحى النبوة وبالشفاء الدوائى . ومع هذا ، يعتبر الثعبان ، سواء أكان عدوا أم صديقا ، فى الحالتين كلتيهما ، غريبا عن الانسان .

وطبقا لهذا الرأى يبدو أن قصيدة ستيوارت تسخر من « نسيان » المتكلم للحكمة واكتسابه لها مرة أخرى حين ينتصب الثعبان أمامه فجأة . يرتبط الثعبان ، فضلا عن هذا ، بالطبيعة – « الأرض ذاتها » – بينما يعرف الانسان المتكلم ، المهمل والمرح فى البداية ، بأنه دخيل . هكذا تنتمى القصيدة الى تقاليد ثقافية وأدبية قديمة – انه حافزها الثانى – تقاليد تتصور أن « الوطن » الحقيقى للانسان فى مكان آخر ، وترى الأرض منفى أو سجنا . وكان هذا أيضا تعريفا لاستراليا ذاتها فى القرن التاسع عشر ، حين كانت الجزيرة سجنا بالأساس وكان يرسل اليها المجرمون والعاطلون من الانجليز ، ولهذا التعريف دويه الخاص فى بنية المعنى فى هذه القصيدة .

ومع هذا ، وبلغة القراءة الشكلية ، لا تساعد هاتان الطريقتان ، فى فهم الصورة المحورية للثعبان المنتصب الصادم ، على فهم كيفية عمل هذه القصيدة كنص أدبى ، أى كنظام لحيل تتفاعل احداها مع الأخرى . حين نقرأ القصيدة بهذه الطريقة ، قد نلاحظ أن النص يبدأ بضمير الفاعل (I) [تاء الفاعل فى « سرت »] وينتهى بضمير المفعول « me » [الياء فى « تصدمنى »] ، ويتكرر هذا النمط فى المقطع الأخير . ومن ثم تبدأ القصيدة نحويا بالشخص الأول كفاعل **يعمل** (يسير ، يدرك ، يشعر) ، ولكنها تنتهى بالشخص الأول كمفعول به ، **كذلك الذى تصنع له المآثر** . ترد صورة المفعول به للشخص الأول [ياء المتكلم me] للمرة الأولى فى المقطع الثالث «لفتنى موجاته بالدفء» « It lapped me warm in its waves » .

---

(١٠) تقول ترجمة كينج جيمس للكتاب المقدس فى القرن السابع عشر كانت الحية « احيل جميع حيوانات البرية » (التكوين ٣ : ١) وتحمل كلمة « حيلة » دلالة سلبية فى اللغة المعاصرة .

لياء المتكلم « me » لون دلالى يختلف عن ذلك اللون فى « ظننت الأرض ذاتها / ... تمتد لتصدمنى » يتم ادراك صورة المفعول به للشخص الأول [ياء المتكلم] فى الحالة الأولى كجزء من طبيعة أمومية تطوقها ، بينما نراها فى الثانية باعتبارها غريبة عن تلك الطبيعة ذاتها وضحية لها . يكمن ، جزئيا حس الخداع فى القصيدة فى هذا الانحراف فى اللون الدلالى .

يقوم المقطع الثالث بتقسيم الصورة الذهنية image فى القصيدة الى قسمين . يضفى القسم الأول صفات انسانية على صور الطبيعة ، فى تناغم مع نسيان المتكلم أنه « قد يوجد ثعبان فى أى مكان » . وهكذا ، يتحول نهر الدكمالوى Duckmaloi ، الذى يوحى اسمه الأصلى بفرض فصائل وتسميات على الطبيعة تكون فى الحقيقة غريبة عن الطبيعة ، من جسد من الماء الى « أحواض الكهرمان كالشاى / فى غلاية منقب عجوز » ، انها استعارة ساخرة حيث ان الشاى لا يزرع فى استراليا ، بينما توحى كلمة « منقب fossicker » التى تدل على باحث prospector عن المعادن النفيسة بشخص يفسد سياق الطبيعة أكثر مما يكمله . وبتعبير آخر ، ان المتكلم يعيد بناء الطبيعة بحيث تكتسب وجها انسانيا أليفا .

ومع هذا ، فقد عادت الطبيعة مع ظهور الثعبان الى السمات التى تتكون منها ، أوراق الشجر ، « لسان البرق » الذى يمتع به الثعبان ، ولون الحية البنى ، والحرارة ، والأغصان الجافة . ان الانسان هو الذى يحاول أن يخلق انسجاما بين عناصر الطبيعة وهو الذى يعالجها فى علاقة ذات معنى — أى ذات معنى فيما يتعلق برغبات الانسان وطموحاته ، ان الطبيعة ذاتها مجرد وظائف وبالتالى تكون الصورة الذهنية فى الجزء الثانى من القصيدة أقل تكاملا ، وتعزل « ياء المتكلم me » البيت الأخير أكثر . وفى هذه الرؤية التى تنظر الى الطبيعة باعتبارها مكونة من أجزاء مرتبطة فقط بارتباط هش ، بالضبط مثلما تكون أوراق الشجر والأغصان مجرد تمويه مناسب للثعبان ، لا يكون هناك مكان للانسان الفاعل ، ولا يستطيع الانسان دمج مختلف العناصر لتكتسب معنى متماسكا . ان الاستجابة هلع ، وشعور بقابلية السقوط .

ويؤدى المقطع المحورى وظيفة أخرى . انه ييسر انحراف التأثير الفجائى فى النظام العروضى . ان التحليل العروضى للقصيدة يبين أن بيتها الأساسى ايامبى V iambic• ثلاثى (يتكون البيت من ثلاث تفعيلات) . وينشأ التأثير الايقاعى الذى يثير بعض الاضطراب بالرغم من هذا لأنه غير منتظم ، باستخدام أوزان أخرى ، مثلا ، تفعيلة الأنابست

anapaestic (VV) ، أو بعكس تفعيلة الايامب لتنشأ تفعيلة التروكى trochee (V) ،كما فى « تكاسل الدكمالوى عبر الوادى The Duckmoloi lazed through the valley » (قد نلاحظ هنا أيضا أن الثلاثى يصبح رباعيا باضافة تفعيلة أخرى •) مع الميل فى المقاطع الأولى عموما الى استخدام مقاطع منبورة accented syllables بعد المقاطع غير المنبورة unaccented فى كل تفعيلة • ومع هذا ، يقتحم الجزء الثانى من المقطع الثالث هذا النمط فجأة ، ويخل به بحيث يكون النبر فى الوزن المقدم فى بقية الأصيدة أكثر حدة ، الى أن يبدأ الوزن الايامبى فى اعادة تأكيد نفسه مرة أخرى فى المقطع الأخير •

وهكذا يتكون الجزء الأول من القصيدة من وزن رتيب الى حد ما ، يوحى بالأمان الذى يشعر به المتكلم فى هذا الجزء من النص ، والذى تثير تغيراته العرضية الاضطراب فى قراءة القصيدة • ويخرج الجزء الثانى من المقطع الثالث فجأة على هذا الوزن،و «يلغى آليه it « de-automatising » اذا جاز التعبير ، أولا ، بسلسلة من المقاطع الأحادية المنبورة accented monosyllables (« وحين هس ذلك الثعبان And when that snake hissed up ») (١١) • تليها تفعيلات تمثل عودتها التدريجية الى الوزن الايامبى الراسخ تعليقا ساخرا على ادراك المتكلم المتجدد لمكانه فى المشهد الطبيعى •

ويمكن فهم القطع فى الوزن الايامبى الثلاثى الأساسى والخروج عليه بطريقتين أخريين • أولا ، يمكن أن نتخيل واقعا سيكولوجيا خارجيا بعينه يحفز الوصف السردى فى النص • أى ، مع أننا قد نقرأ القصيدة فى البداية باعتبارها قصة بسيطة عن اهمال المتكلم وهلعه الناتج عن هذا الاهمال فى مواجهة الثعبان ، الا أن القصة تحكى لنا فى الحقيقة بعد خبرة المتكلم • وقد نقرأ ، بعد هذا ، الخروج العروضى باعتباره انعكاسا لرد الفعل الهادىء للمتكلم فى مواجهة الثعبان • ومن ثم ، تدل التغيرات فى الوزن على حالة سيكولوجية ووجدانية يستعيدها المتكلم ويسقطها على ذلك الجزء من الحكاية الذى يسبق المواجهة الحقيقية فى القصيدة • ويتزامن ، بالتالى ، التفاعل الوجدانى السيكولوجى مع أحداث القصة من نهاية المقطع الثالث ، مما يفسر النسق العروضى المنبور بحدة والأكثر اضطرابا الى حد ما فى الجزء الأخير من النص •

---

(١١) ان ارتفاع ايقاع هذا البيت ، اذا قرىء بصوت عال ، يشبه انتصاب الثعبان ، ويضفى ايضا تاكيدا على كل مقطع احادى ، بحيث يصبح الوزن الايامبى المستخدم فى البداية خلفية لتاثير التفعيلات الاسنديه "Sponadic" (م) •

ومع هذا ، فالطريقة الثانية لفهم عدم الانتظام العروضى فى هذه القصيدة هى اعتباره استراتيجية خاصة صممت لاثارة القارىء · ومفتاح هذه الاستراتيجية هو الاضطراب الحرج فى الوزن فى الجزء الثانى من المقطع الثالث · منها يستمد نزع الآلية عن الوزن الايامبى الثلاثى الأساسى جذوره ، بحيث يشع التنوع والخروج العروضى من هذا المركز فى اتجاه بداية النص وفى اتجاه نهايته · وبهذه الطريقة ، يتزامن الحافز الوجدانى السيكولوجى للتفسير الأول مع معالجة القصيدة ويبدو أنه يسوغها ·

يبنى المقطعان الأول والثانى فى القصيدة بحيث يتكون كل مقطع من جملة واحدة · وفى المقابل ، تترابط المقاطع الثلاثة الأخرى تركيبيا ونحوية مكونة جملة طويلة تستمر حتى نهاية القصيدة · ولمعالجة الأقسام النحوية والمقطعية بهذه الطريقة تأثير مزدوج · أولا ، انها تفصل المقاطع الثلاثة الأخيرة ـ التى توصف فيها المواجهة مع الثعبان والفهم أو الادراك المرعب الذى ينتج عنها ـ عن المقطعين الأول والثانى ، اللذين يؤكدان دورهما كخلفية أو مسرح لبقية القصيدة ·

ثانيا ، يجعلنا هذا التقسيم ندرك انعدام المنطق فى المقطعين الأول والثانى · لا توجد علاقة قوية بين البيتين الأول والثانى من المقطع الأول والبيتين الثالث والرابع :

سرت الى شجرة الصمغ الخضراء
كان يوماً حارا ،
وقد يوجد ثعبان فى أى مكان
لكنى نسيت آنذاك ·

يربط القارىء بين بحث المتكلم عن ملجأ تحت شجرة الصمغ وبين العبارتين الأخريين فى النص ـ أى « وقد يوجد ثعبان فى اى مكان » و « لكنى نسيت آنذاك » ـ ليخلق احساساً بالتوقيع يؤسس على علاقة هذه العناصر التى تكون غير مترابطة بدون هذا الاحساس ·

يمثل المنطق مشكلة أوضح فى المقطع الثانى :

تكاسل الدكمالوى عبر الوادى
فى أحواض الكهرمان كالشاى
فى غلاية منقب عجوز
وسرت تحت الشجرة ·

هنا ، يربط حرف « الواو and » فى البيت الرابع ربطا غير ملائم بين وصــف نهر الدكمالوى وتفصــيلات حقيقية أن المتكلم يسير « تحت الشجرة » • ان القارىء حر ، بالطبع ، فى ان يفترض من الربط أن الشجرة ربما تقع على ضفاف النهر أو بالقرب منه ، ولكن النص ذاته لا يتضمن اشارة ايجابية الى صحة هذا الافتراض •

وفى المقطع الثالث يتكرر الربط غير الملائم تماما ، حين تتحرك البؤرة فجأة من وصف الصيف على جبل بندو Mt Bindo الى ظهور الثعبان • ومع هذا ، بينما تتوازى فى الجزء الأول من النص الطبيعة التبريرية للربط المنطقى رمزيا مع الوضع التبريرى للمتكلم ، الذى يسلم بحقه فى الوجود فى هذا المنظر الطبيعى ، يساهــم الانفصــال المنطــقى فى هذا الجزء من القصيدة فى تأثير الصـــدمة حين يظهر الثعبان فجأة • لذا ، بالرغم من التنبؤ به من قبل فى البيتين الثالث والرابع من القصيدة ، الا أن القصيدة تعتمد اعتمادا كبيرا على ارتباطات منطقية واهية لنشر الاحساس بالتحذير الراسخ فى المقطع الأول • ويتم الاسهام فى تتابع الانتشار الذى يليه الواقع الصادم ، بتشديد الايقاع فى النسق العروضى فى القصيدة ، ثم التحرر المفاجىء منه فى هذا المقطع الثالث أيضا •

وهــكذا ترســخ القصـــيدة فى البداية عــددا من السمات العروضية والمنطقية والتركيبية والنحوية التى تتغير أو يتحرر النص منها فجأة فى الجزء الثانى من المقطع الثالث • وقد نقول ، بتعبير النظرية **الشــكلية الروسية** ، ان تلك السمات تقدم لتصبح آلية فى النص • ونرتبط هذه السمات بمســتوى تصورى conceptual أو دلالى semantic يــوحى بالرضا عن دور العامل البشرى فى الطبيعة • ثم تفسد السمة السائدة فى القصيدة ، المضادة لتلك السمات أو المتناقضة معها ، ذلك الرضا وتثير التساؤل بشأنه على المستوى الدلالى •

ويساعدنا أيضا تحديد العناصر الديناميكية فى هذه القصيدة على وضــعها فى مكانها من التراث الأدبى • تنبثق فــكرة النظر الى الطبيعة باعتبارها مداوية وشافية من الفلسفة والكتابات الرومانسية فى القرن التاسع عشر ، واعترض على هذه الفكرة بعض الأعلام البارزين فى القرن التاسع عشر من أمثال ألفرد لورد تنيسون Alfred Lord Tennyson . وقد رأى احتمالا آخــر : « طبيعة ، حمراء السن والمخلب / بشــق » In Memoriam 16, 15-16«Nature, red in tooth and Claw/With ravin » يضع ستيوارت أسطورتى الطبيعة كلتيهما جنبا الى جنب ، وهكذا تهدهد الطبيعة الرومانسية المتــكلم وتريحه فى المقطعين الأول والثــانى ، انها

طبيعة مداوية وحامية لكل المخلوقات ، وفى المقاطع الثلاثة الأخيرة يصدم المتكلم بنوع مختلف من الطبيعة ، طبيعة عدوانية ، متحفزة ومفترسة .

تأسس أيضا التحول من الفاعل الى المفعول به فى الأيديولوجيا الرومانسية . يعالج الشعر الرومانسى والنظرية الرومانسية الشاعر ـ المتكلم the poet-speaker باعتباره فاعلا مدركا ، يدرك بنيات الطبيعة المرهفة وآلياتها على مستوى التصور ، ويحس بها على المستوى العاطفى . حين يتم تعريف الشاعر ـ المتكلم باعتباره مفعولا به (مثلا ، كما فى نهاية قصيدة وردزورث « She Dwelt Among the Untrodden Way ») ، فانه يتم لاعادة توجيه ادراكه (أو ادراكها) باعتباره فاعلا ، وليتمكن من رؤية الأشياء بصورة مختلفة .

تنتمى قصيدة ستيوارت الى هذا التقليد ، لأن انتصاب الثعبان المفاجئ يبدل فى الواقع ادراك المتكلم للطبيعة ويبدل وضعه كانسان فى الطبيعة . ومع هذا تؤكد القصيدة تأكيدا أقوى على احساس المتكلم بذاته كمفعول به يقع عليه هجوم الطبيعة ، وهكذا تحدد القصيدة النص باعتباره نصا بعد ـ الرومانسية Post-Romantic ، وبمعنى ما باعتباره محاكاة ساخرة لأيديولوجيا الرومانسية .

ان قصيدة ستيوارت تغلف encapsulates أيضا مائتى عام من الاستجابة لاستراليا ذاتها . بدت القارة الجزيرة ، بالنسبة لعدد كبير من السكان الجدد ، وكأنها جنة عدن الجديدة ، بدت خالية من القيود التى تميز الحياة الأوربية ، بالرغم من بدايات استراليا باعتبارها مستعمرة للمحكوم عليهم . ومع هذا ، من الضرورى أن استراليا بدت معادية ومتوعدة بالنسبة لآخرين خاصة المحكوم عليهم أنفسهم . يعكس فن المهاجرين الجدد فى استراليا هذه الازدواجية فى الاستشراف Outlook : يعكس عدد كبير من المناظر الطبيعية التى تصور المشاهد الاسترالية فى الواقع وبصورة واضحة تقاليد رسم المناظر الطبيعية فى انجلترا وأوروبا ، وفى بعض الأحيان تصور أشجار لا تنبت فى استراليا أصلا ، ولم تنقل اليها بعد . يوضح هذا المثال بصورة جيدة فكرة الشكليين التى ترى أن الفن والحياة يصبحان آليين ، وأن نزع الآلية ضرورى لنتمكن من روية الأشياء بوضوح مرة أخرى ، بدون غطاء الألفة . ولتقديم شئ جديد للتأمل والفهم ، فضل بعض الفنانين الاستراليين الأوائل الآلية automatisation ، وبالطبع ، انتهز آخرون ـ الغالبية ـ الفرصة للتحرر من التقاليد والشفرات الأوربية والانجليزية .

تشير قصيدة ستيوارت الى نزع الآلية de-automatisation :

من المسلم به فى هذا النص أن الطبيعة يتاح لها أن تعيد تأكيد ذاتها فى عيون المتكلم ، وأن تظهر أنها تبقى غريبة ومنفصلة وتحمل خطرا ضمنيا على مدى كل تاريخ ترويض الأرض ٠

بالرغم من دعوى ايخنباوم بأن **الشكلية** تحركت تحركا حتميا باتجاه النموذج التاريخى نتيجة لمنطقها الداخلى الخاص ، الا أن من المحتمل أن تكون جماعة **الأوبوياز** قد تعرضت لضغط أيديولوجى وسياسى شديد للعمل وفق النزعات التاريخية للنظرية الماركسية ، سـواء أكانت سياسية أم أدبية ٠ رأى النظام الحاكم فى الشكلية تدميرا ضمنيا ، خاصة فى رفض القبول بالنظرة الماركسية النظرية الفجة Crude للأدب ، تلك النظرة التى اعتنقها أيديولوجيو النظام الحاكم : استخدموا نموذجا بسيطا للمحاكاة رأى فى النص الأدبى مرآة للأحداث التاريخية والاجتماعية والاقتصادية (١٢) ٠

اقترح ياكبسون وتينانوف فى عام ١٩٢٨ ، على مشارف نهـــاية المرحلة الثانية من تطور النظرية **الشكلية** ، انطلاقه جديدة **للشكلية** :

فى مجمـوعة من الفرضيات المحكمـة رياضـيا ، رفض الموقعـون signatories **الشكلية** النظرية doctrinaire Formalism التى فصلت « السلسلة » الجمالية عن مجالات الثقافة الآخرى ، مثلما رفضـوا التعليل الميكانيكى ، الذى أنكر الدينامية الداخلية لواقع كل انسان وخصوصيته ٠ وأعلنوا أن « تاريخ الأدب يرتبط ارتباطا وثيقا » بالسلسلة » التاريخية الأخرى ٠ وتتميز كل سلسلة بقوانين بنيوية خاصة ٠ ومن المستحيل ترسيخ الربط بين « السلسلة » الأدبيـــة ومجموعات الظواهر الثقافية الأخرى بدون التسـاؤل حـول هذه القوانين ٠ ان دراسة نظـــام الأنظمة the system of systems مع تجاهل القوانين الداخلية لكل نظام بمفرده ، خطأ منهجى فادح » (ايرلك ، **الشكلية الروسية** ١٣٤) ٠

ولسوء الحظ لم تستكشف احتمالات هذا الاتجاه الجديد **للشكلية** ، لأن النظام الستالينى انتقد النظرية وأدانها ، وفرض الصمت التام على مؤيدى النظرية ٠ ومع هذا ، بقى المفهـوم الذى يرى أن الثقافة يمكن اعتبارها « نظام الأنظمة » سـمة مهمة فى مجال النظرية البنيوية التى نشأت حديثا وتطورت على يد ياكبسون فى براغ ٠

---

(١٢) يلاحظ ايرلك أن تروتسكى عرف ، مهما يكن تذمره ، انجازات الشكليين وقيمة أعمالهم ، ولكنه رأى أنها نظرية ناقصة من حيث استجابتها للمادية التاريخية وتوظيفها لها ٠

ومع هذا لم يتم القضاء تماما على الشكلية فى الاتحاد السوفيتى . واصل عدد من المنظرين الكتابة ، وان كان بمزيد من الحذر وبعين ترصد التغيرات فى الواقع الأيديولوجى والسياسى لتلك الفترة . وانبثقت النظرية مرة أخرى فى أشكال أخرى منذ الحرب العالمية الثانية : مثلا ، فى صورة بنيوية سوفيتية فى جامعة موسكو ، وفى صورة سيموطيقا الأدب والسينما والثقافة فى جامعة تارتو Tartu فى استونيا . ومن أعلام هذه الشكلية الروسية التى انبعثت من جديد ونقحت بوريس أوسبنسكى Boris Uspensky ويورى لوتمان Yuri Lotman .

وهكذا استمر الشكليون على اخلاصهم لقاعدة الدراسة السيموطيقية لديناميات النص الأدبى ، خاصة فى المرحلة الثانية من تاريخ الجماعة ، ودمجوا هذا الاهتمام « الشكلى formal » فى نظرية التطور ونظرية الدينامية التاريخية الثقافية . وتمت ، فى النهاية ، محاولة ، كانت فى جزء منها محاولة لتطوير سيموطيقا الثقافة ، وفى جزء منها محاولة لقراءة تحاكى النص الأدبى فى علاقته بالسياق الثقافى (التاريخى ، السياسى ، الاجتماعى) . ومع هذا ، يمكن القول ان التطور الأخير فرضته على الشكليين الأحداث السياسية فى الاتحاد السوفيتى ، وفرضه الاهتمام التاريخى للفلسفة الماركسية . وبناء على هذا ، يكون من السخرية كما لاحظ عدد من المعلقين على الشكلية الروسية أن المدرسة النظرية التى بدأت بانكار أهمية التاريخ والواقع الخارجى فى دراسة الأدب كان عليها أن تنتهى تماما بتأثير أحداث التاريخ الفعلية والواقع السياسى الخارجى .

الشعر والتاريخ

ان القصيدة ليست مجرد حقيقة أدبية ، ولكنها حقيقة اجتماعية أيضا • أى أن القصيدة تنتج فى سياق يتضمن حياة المؤلف ، والمتلقى الذى يكتب (أو تكتب) له ، وعلاقات مختلف العوامل الاجتماعية والتاريخية والسياسية التى تمثل الخلفية • ومن ثم تقع القصيدة فى شبكة الظروف ، حين ينتجها الشاعر وحين يتلقاها القارىء • وتشمل هذه الظروف مجموعة العلاقات بين الشاعر ، والمتلقى ، والسياق الاجتماعى ، والطبيعة السياسية والأيديولوجية لهم ، ووضعهم فى تتابع الأحداث التى تدعى التاريخ • ان وجود هذه العلاقات فى القصيدة ، حتى لو فهمناه باعتباره مجرد وجود ضمنى ، يثير عددا من القضايا التى تعالجها نظريات الأدب المتنوعة بطرق مختلفة •

ان تقسيمنا نظرية الأدب الى قسمين كبيرين : نظريات المحاكاة ونظريات السيموطيقا ، يلقى الضوء على علاقة التاريخ بالنص ، تلك العلاقة المثيرة للجدل أحيانا • تميل المقاربات التى تركز على العنصر السيموطيقى ، **كالنقد الجديد** ، الى تهميش التاريخ لتركيز الانتباه على أسئلة حول معانى النص فى علاقتها بأنظمة علاماته وديناميانه • وتجسد ، فى المقابل ، تلك المقاربات التى تؤكد على المحاكاة ، كنظرية النوع gender theory (انظر الفصل السابع) ، بطرق مختلفة ، عددا من العوامل التاريخية : تفترض هذه النظريات أن النص يشير ، بدرجة تكبر أو تصغر ، الى أحداث أو أفكار أو شخصيات أو بنيات أو علاقات أو حقائق أخرى خارجة ، باعتبارها جزءا من معناه •

وفى بعض الأحيان ــ **والشكلية الروسية** حالة وثيقة الصلة بالموضوع ــ أذعنت مقاربة سيموطيقية نقية لمقاربة محاكاة تمثل الأحداث أو الديناميات التاريخية قضايا رئيسية فيها • وفى أحيان أخرى ، قد

تواجه الطريقة التى تم بها التعامل مع التاريخ صعوبات أخرى ٠ لاحظنا ، مثـلا ، أن البنيوية الكلاسيكية من الصـعب أن تفسر التغيرات والتطور الا كسلسلة من لحظات متزامنة synchronic moments لأنها تضـع التاريخ فى المقدمة باعتباره تزامنيا synchronic وليس تعاقبيا diachronic ٠

يحتل التاريخ دورا فى كل نظريات الأدب ، سواء بتجسده الواضح فى الاطار النظرى أو بمحاولة استبعاده ٠ ومع أنه يمكن استنتاج معان كثيرة من بعض النصوص باعتبارها تعلو على التاريخ ، الا أن العمل الأدبى يحتل وجوده ، أولا ، ضمن تاريخ حياة المؤلف ، وثانيا ، ضمن الثقافة وتاريخها (١) ٠

ومع هذا ، تثير بعض النظريات الشـائعة المشاكل حـول مفهوم التاريخ ذاته ٠ يشير المصطلح عادة الى أحداث الماضى التى تستعاد فى تتابع وفى ترتيب زمنى ، مع افتراض أنها تستعاد بصورة موضوعية ٠ ومع هذا ، كتأريخ historiography ، ومن دراسة كتابات التاريخ المكتشفة مبكرا ، يمكن القول ان الموضـوعية غائبة عمليـا virtually عن كتابة التاريخ ٠ وبالرغم من امكانية وجود بعض الحقائق ، الا أن طريقة اختيار تلك الحقائق وترتيبها فى التعليقات التاريخية المتنوعة يمكن أن ينتج نسخا مختلفة من « التاريخ » اختلافا فريدا ٠ ويتضح هذا ، مثلا ، اذا تأملنا طريقة استعادة التاريخ الانجلو أمريكى المعتمد عن الحرب العالمية الثانية لأحداث الحرب ، بالمقارنة بتاريخ يكتبه شخص متعاطف مع قضية النازى وأيديولوجيته ٠ تعتبر الاطاحة بالرايخ الثالث ، فى التعليق الأول ، انتصارا ، وتحريرا للعالم من قوى الطغيان والوحشية والانحراف العقلى والجسدى ٠ وفى التعليق الثانى ، تعتبر قوى التحالف قوى طاغية ومتعصبة وغير قادرة على رؤية عدالة مشروع النازى واستقامته ٠ وبالمثل ، فان تعليقا فرنسيا على الحرب يراها مختلفة الى حد ما عن الصورة التى يراها تعليق انجليزى أو أمريكى حيث كانت فرنسا أرضا للمعارك التى دارت الحرب عليها بالفعل ٠

وحتى مفهوم الحقيقة التاريخية يمكن أن يكون هو ذاته موضـوعا للتساؤل ، حيث ان عددا من هذه « الحقائق » فى الواقع استنتاج بحدس

---

(١) فى هذا المجال يجب أن نضع فى الاعتبار نقطة أخرى وهى تاريخ تلقى النص ، والتعليق على كيفية قراءة أجيال من القراء لقصيدة : لانه مع امكانية بقاء النص المطبوع ثابتا على حاله (يخضع تاريخ النص المطبوع لتنوعات محتملة فى الطباعة ، ولتفضيلات يبرزها ناشرو النص فى بعض طبعاته) ، الا أن القراءات الفعلية لقصيدة بعينها يمكن أن تكشف عن اختلافات كبيرة ٠

المؤرخين من « حقائق » أخرى • وبالاضافة الى هذا ، حين يتم تسليط الضوء على دليل جديد عن طريق البحث الحفرى والأرشيفى archival تتعرض الأفكار التى احتلت مكان الحقائق للتغيير ، وتختفى فجأة •

ويثير المؤرخون المنظرون theorist-historians من أمثال هادين وايت Hayden White مشكلة أخرى على صلة عن موضوعية التاريخ و «حقيقته» • حين ينتقل المؤرخ من منطقة سجلات التاريخ (بيان الأحداث) الى منطقة التاريخ (ترتيب هذه الأحداث فى تتابع يحكى قصة تلك الأحداث ويقدم تفسيرا لها فى علاقة أحدها بالآخر) ، فانه ينتقل (أو تنتقل) الى حقل السرد الأدبى • ومن ثم ، فان حقائق التاريخ لمبادىء السرد وضروراته قد تقرأ ، فى الحقيقة ، كأدب بدل أن تقرأ كتاريخ • ولهذا أهميته الواضحة فيما يتعلق بالقص النثرى ، انه ، فى نهايته المنطقية ، يشوش الحدود بين السرد التاريخى والأدبى (أى ، القصصى) • وله أهميته أيضا فى قراءة الشعر •

وفى هذا الفصل ، سنراجع بايجاز عددا من نظريات الأدب التى تركز على علاقة النص الشعرى بالتاريخ بصورة أوضح مما قامت به بعض النظريات التى تناولناها كثيرا • ويمكن تقسيم هذه المقاربات التاريخية الى مجموعتين : التاريخية «القديمة» the « old » historicism ، والتاريخية الماركسية « الجديدة » وبعد ــ الماركسية (٢) the « new » Marxist and post-Marxist historicism • ومع هذا ، لا يجب فهم مصطلح « التاريخية القديمة » باعتباره يعنى أن المقاربات التى يتضمنها هذا المصطلح مهملة الآن • ما زال عدد منها مطبقا وقادرا على تقديم قراءات مهمة وبارعة لنصوص الأدب •

يمكن اقتفاء أثر المقاربة التاريخية لنصوص الأدب واهتمامها بكتابة (أى ، بناء) التاريخ ، فى القرن التاسع عشر (٣) • بالطبع ، لم يكن الاهتمام بالتاريخ جديدا فى هذا القرن أو وقفا عليه • مثلا ، يهتم الكتاب المقدس ، وهو أحد أقدم النصوص الأساسية فى الثقافة الغربية ، بتوثيق الأحداث التاريخية وتفسيرها ، طبقا لارادة الرب وخضوع البشر لتلك الارادة • ويقدم تاريخ الفكر والكتابة فى أوربا تعليقات كثيرة على التاريخ ومحاولات لتنظيره • ان كتاب الأمير The Prince (١٥٧٣) لميكافيللى ،

---

(٢) كما فى مصطلح بعد ــ البنيوية ، تدل كلمة « بعد » على علاقة تصويرية بين النظرية الماركسية الأصلية والنظرية بعد ــ الماركسية ، بدل أن تشير الى اية فكرة تقييمية ترى أن بعد ــ الماركسية تنسخ الماركسية لانها الفضل واحدث •

(٣) انظر ايضا الفصل الثانى « النقد الجديد » •

مثلا ، محاولة لفهم دورات التاريخ وتوضيح الكيفية التي يمكن بها للحاكم الطموح أن يتعلم من هذه الدورات ويستخدمها لمصلحته (أو لمصلحتها) • ويمثل التعليق الهائل الذى كتبه جيبون Gibbon عن تاريخ روما بعنوان **تدهور الامبراطورية الرومانية وسقوطها The Decline and Fall of the Roman Empire** ، والذى طبع بين عامي ١٧٧٦ و ١٧٨٨ ، علامة بارزة على الاهتمام الأوربى بالتاريخ وفهم التاريخ باعتباره سلسلة من دروس الحاضر والمستقبل •

وشجع كتاب **أصل الأنواع Origin of Species** لداروين الذى نشر في عام ١٨٥٩ على ظهور موجة جديدة من الاهتمام بالتاريخ • اهتم كتاب داروين ، فى الواقع ، بقضايا بيولوجية • الا أنه فى تركيزه على السؤال عن بقاء الأنواع البيولوجية يتضمن مفهوما للتاريخ بوجه عام • يجب فهم تاريخ الانسان الثقافى كعملية موازية للعمليات التى انتقت بها الطبيعة أنواعا معينة لتبقى طبقا لقدرتها على التكيف مع الظروف المتغيرة وبالتالى قدرتها على التطور الى أشكال مختلفة • وبدأ الكتاب فى الانشغال بتحليل عوامل التاريخ ، بدل أن يروه باعتبـاره سلسلة من الأحداث يمكن أن يستنتجوا منها بعض المبادىء الأخلاقية و/أو السياسية • وشهد القرن التاسع عشر ، فى الواقع ، صـعود المؤرخ كشـخصية مهنية وأكاديمية • ومن هذا التمجيد للتاريخ تطورت أيضا حقول أخرى لها صلة بالتاريـخ ، ومن هـذه الحقول ، على سـبيل المثال ، الاركيولوجيـا archaeology ، والبليونتولوجيا palaeontology ، والفيلولوجيا philology ، والانثروبولوجيا anthropology • وصعد التاريخ الى مستوى العلم •

أخذت المقاربة التاريخية للأدب وللنص الأدبى شكلين رئيسيين • الأولى ، ويمكن أن ندعوها المقاربة الجينية genetic approach ، رأت النص الأدبى باعتباره ينحدر من بعض النصوص السابقة عليه • واهتمت أساسـا بتتبع الروابـط التيمية أو النوعية thematic or generic links بين النصوص ، خالقة « عائلات » فى علاقاتها بالنصوص السابقة عليها والمنحدرة منها وموضحة تطور التيمة أو النوع الأدبى genre الناشىء • ان دراسة التأثيرات الأدبية وجه آخر من أوجه المقاربة الجينية • وتوضح هذه الدراسة العلاقة العائلية بين النصوص بصورة أكبر ، لأنها تبحث عن مصادر بعينها للأفكار والصور الذهنية ، أو حتى عن تحولات الأسلوب فى أحد النصوص والتى قد تكون مشتقة من نص آخر أو أكثر •

تطرح المقـاربة الجينية فرضيتين أسـاسيتين • الأولى ، فرضـية التماس contact ، سواء أكان مباشرا أم غير مباشر • انها تفترض

أن مؤلف العمل يتمـاس مع أعمال مؤلف آخر (أو عدد من المؤلفين) وتبرهن على هذا ، سواء عبر الأسبقية ، أى قراءة أعمال بعض الكتاب السابقين عليه ، أو عبر الالتقاء المباشر ، أى معرفة الكتاب الآخرين معرفة شخصية واقتباس أفكارهم أو مناهجهم عبر هذا التآلف ، أو قراءة بعض أعمال الكتاب المعاصرين وتمثل أفكارهم ومناهجهم عن طريق القراءة • ويكتسب مبدأ التناص ، بهذه الطريقة ، بعدا تاريخيا خاصا •

والفرضية الأساسية الثانية هى الانقسام الى عصور periodisation تبدع المقاربة الجينية أقساما تاريخية لتصنيف المبادىء الحقيقية للأعمال الأدبية • وما زالت هذه الفرضية تؤدى دورها فى الجامعات التى تدرس أدب العصور الوسطى وعصر النهضة ، مثلا ، وأيضا التى تدرس تاريخ الأدب • تفترض هذه الدروس والكتب أن كل النصوص التى كتبت فى فترة زمنية بعينها (العصور الوسطى ، عصر النهضـــة) تتمتع ، من ناحية ، بسمات مشتركة ، وتختلف ، من ناحية أخرى ، اختلافا واضحا ومهما عن النصوص التى كتبت فى فترة زمنية مختلفة ، بصرف النظـر عن تقارب هاتين الفترتين التاريخيتين •

وتثير هذه الفرضية عددا من مشاكل التقسيم ، قد يتم مثلا بسهولة تصنيف بعض الكتاب فى هذه الأقسام الزمنية ، بينما يكون من الصعب تصنيف بعض الكتاب الآخرين ، خاصـــة الذين لا تنطبق أعمالهم على العصر ، أو الذين كتبوا فى فترات تاريخية هامشية أو انتقالية • هل ينتمى دانتى ككاتب الى العصور الوسطى أم الى عصر النهضة ؟ ان سمات العصرين تبدو فى كتاباته ، لأنه اعتنق كثيرا من آيديولوجيا العصور الوسطى التى اعتنقها الكتاب السابقون عليه ، وفى الوقت ذاته توجد عناصر فى أعماله تثير التساؤل حول تلك الأيديولوجيا بصورة تبشر بعصر النهضة • هل كان توماس جراى Thomas Gray ينتمى الى حركة التنوير فى القرن الثامن عشر أم كان ينتمى للمدرســة الرومانسية ؟ ينتمى جراى ، فى تقنية كتابة الشـــعر ، الى القرن الثامن عشر ، وتميل به بعض مواقفه وأفكاره الى صفوف الرومانسيين •

ان الأنمــاط التى نتجت عن تقسيم التاريخ الى فترات تهدف الى التعليق على تسلسل التتابع التاريخى للكتاب ، والى تفسـير عـلاقاتهم ببعضهم فيما يتعلق بالنمو التطورى • وللتعامل مع أسئلة كالتى طرحناها من قبل والمتعلقة بدانتى وجراى ، تبدع المقاربة الجينية غالبا تقسيمات وسيطة (« أواخر العصور الوسطى » أو « بدايات العصور الحديثة ») ، وهى اســتراتيجية تعقد أنماط التقسيم الى فترات وتشوههـا • ثمـة

استراتيجية أخرى توضح الكثير فى مواجهة مشكلة تقسيم مؤلفين وأعمال غير قابلين للتقسيم ، تتمثل هذه الاستراتيجية فى اقتفاء التأثيرات التى لاحظناها من قبل • ويمكن ، مثلا ، تفسير المشكلات التى نواجه تصنيفا واضحا وبسيطا لشاعر مثل جراى ، اذا عرفنا أن تعليمه وطبقته الاجتماعية مالا به باتجاه أيديولوجيا التنوير التى تبناها الكلاسيكيون الجدد ، ولكن بعض الأحداث التى جرت فى المجتمع ، بالاضافة الى مدرسة الشعراء الرومانسيين التى انبثقت من تلك الأحداث ، أثرت عليه ، وبالتالى اكتسب شعره سمات تنتمى للرومانسية وللكلاسيكية الجديدة أيضا •

ترتبط مقاربة التحليل النصى أو البيلوجرافى بالمقاربة الجينية • انهـا دراسـة تسعى لاقتفاء تاريخ النص بمفرده ، واقرار النسخة « الصحيحة » « Correct » ، حين تكون الظروف ملائمة (٤) • يستخدم هذا الشكل التحليلى أيضا فى تحديد المؤلف فى الأعمال المشكوك فى نسبها ، أو فى الأعمال مجهولة المؤلف • انها صناعة نمت فى دراسة شكسبير ، مثلا ، وتخصصت فى تحديد العناصر الشكسبيرية « الأصيلة » « authentic » ليس فقط فى آثاره الموثوق فى صحة نسبها اليه ، ولكن أيضا ، فى آثار أخرى مشتركة • هكذا يمكن أن يوضح الأكاديميون أن مسرحية Henry VIII ومسرحية The two Noble Kinsmen اللتين يفترض حتى الآن أنهما من أعمال شكسبير ، أنهما فى الواقع ليستا من تأليف شكسبير بمعنى الكلمة ، بينما يمكن توضيح أن Play of Sir Thomas More وهو عمل مجهول المؤلف ، تحتوى على مادة من تأليف شكسبير ، وآخرين • يستخدم هذا النوع من الدرسات عناصر تاريخية ، كمعرفة أسباب تأليف هذه المسرحيات وظروف عرضها ، ويستعين دارس النص بالتحليل الأسلوبى الدلالى لتحديد طريقة استخدام الكلمة والتركيب النحوى الذى يميز مؤلفا بعينه •

وضعت المقاربة التاريخية الرئيسية الثانية النص الأدبى فى سياقه ، وتم هذا الوضع بطريقتين • رأت ، فى الحالة الأولى ، أن العمل الأدبى جزء من حياة الكاتب ، ويحمل بالتالى علاقة خاصة بها • ويدعم

---

(٤) وضعت علامة تنصيص حول كلمة « صحيح » لان السؤال عن تحقيق نص منسوخ سؤال صعب • لاشك أن المرء يستطيع خلق حالة تكتسب فيها نسخة معينة من نص مخطوط امتياز باثبات ان الاخطاء التى وقعت فى نقل النص قام بها النساخ او المنضدون • مع هذا ، حين توجد نسخ مختلفة تكون قد نالت موافقة رسمية سواء أكانت واضحة ام ضمنية ، او حين تنسجم قراءة شائعة مع نسخة خاصة بصرف النظر عن تحريفها أثناء النقل ، يمكن ان تجرى مناقشة للحفاظ على هذا التنوع والتحريف •

هذا الموقف من النص الأدبى الرأى الرومانسى الذى يرى المؤلف أو الشاعر فردا له خصوصيته ، يدرك الحياة بعمق وتعقيد أكثر مما يدركها معظم البشر ، ويتمتع بحساسية ومشاعر أكثر منهم • افترضت هذه المقاربة أن الكاتب يكتب عمله (أو عملها) من خبرة رآها أو اكتسبها حتما • ويقرأ العمل الأدبى ، بالتالى ، باعتباره وثيقة بيوجرافية •

بظهور نظرية التحليل النفسى على يدى فرويد قويت هذه المقاربة وتم التركيز عليها ، حيث جعلت نظرية التحليل النفسى من تاريخ الفرد النفسى والعاطفى بؤرة اهتمامها ، ويعبر الفرد عن هذا التاريخ فى أنماط سلوكية معينة وفى أحلامه وخيالاته • وطبقا لهذا ترى نظرية التحليل النفسى أن النص الأدبى نوع من الأحلام فى متناول الشكل التحليلى الخاص بها • وهكذا يمكن النظر الى النص باعتباره مفتاحا لشخصية الكاتب وبنيـاته النفسية ـ ومشاكله •

ان هذا التوظيف للتاريخ ، خاصة التاريخ البيوجرافى ، فيمايتعلق بالنص الأدبى ، يحمل معه عددا من المشاكل • أولا ، يمكن ـ خاصة على يدى قارىء يميل للتبسيط وربما لجعل هذه المقاربة سوقية ـ أن يتجاهل حقيقة أن النص الأدبى يشيد بترو ووعى تام ، وهو بالتالى ليس مجرد أداة شفافة يمكن أن نرى من خلالها شخصيه الكاتب وخبراته ونفسيته وان نفهمها بالطريقة ذاتها التى قد نفهم بها أخطاء الأداء parapraxes (أو ما يدعى « زلات اللسان الفرويدية Freudian slips ») وفى المقابل تضع أفضل قرارات التحليل النفسى تركيب النص الأدبى فى الاعتبار ، وتقرؤه باعتباره استراتيجية للدفاع أو الاسقاط تهدف من ناحية الى اخفاء نفس الكاتب وحمايتها ، وتهدف من ناحية أخرى الى اشباع بعض آمال الكاتب أو احتياجاته •

تتضح الصعوبة الثانية للمقاربة البيوجرافية فى حالة عـدم معرفة كل الحقائق المتعلقة بحياة الكاتب • مرة أخرى يمدنا شكسبير بمثال واضـح • بالرغم من وجود دليـل وثائقى يتعلق بحياة وليم شكسبير ـ سجلات الدائرة ، قوائم البيع ، وصيته ، بعض المعلومات الواردة فى كتابات معاصريه ••• الخ ـ الا أن تفاصـيل حياته عموما غير معروفة تماما • وهذا يعنى انه لا يمكن أن تستخدم بيوجرافيا عن شكسبير لتاكيد

« حقائق » معينة – أى ، قضايا أو أفكار – فى أعماله الأدبية • ومع هذا تكمن خطورةالمقاربة البيوجرافية فى امكانية قلبها بسهولة : بدل أن نعثر فى النص على انعكاس تفاصيل حياة المؤلف ، يمكن أن يحاول القارىء المستهتر بناء تلك الحياة من تفاصيل النص • وبالتالى كتبت أعمال كثيرة عن شكسبير الرجل الذى يستخدم بعض المواد كمصدر لكتابة مسرحياته وأشعاره • وما زالت المناقشة محتدمة ، مثلا ، عن جنس Sexuality شكسبير ، لأن معظم سونيتاته تخاطب شابا • وتخاطب امرأة سمراء أيضا • ومع هذا ، يبقى انجذاب شكسبير الى الجنس الآخر أو الى نفس الجنس » أو ازدواجه الجنسى موضوع حدس فقط ، لأنه باستثناء الحقائق المعروفة عن زواج شكسبير وأبوته ، لا يمكن أن نعثر خارج نصـــوص الأدب على دليل نهائى وحاسم عن ميل جنسى أو آخر • ومن ثم ، ربما لا يحمل النص الأدبى سوى علاقة غامضة أو مخادعة الى حد ما مع أى واقع خارجه •

قد يوضع النص أيضـــا فى سياق باعتباره وثيقة اجتماعية أو تاريخية • أى أنه يمكن رؤية العمل الأدبى باعتباره أحداثا تعكس مجتمع الكاتب وعصره • وتكون هذه المقاربة ، أحيانا ، تاريخية بصورة صريحة : تبحث عن مفاتيح تتعلق بالفترة التى يتناولها النص • وهكذا ، مثلا ، قد تؤرخ سونيت بعصر اليزابيث بواسـطة اشـارات صريحـة أو ضمنية (وأحيانا استدلالية فقط) الى أحداث طبيعية ، أو تاريخية ، أو سياسية ، أو اجتماعية ، ككسوف الشمس ، أو حرب ، أو تغير الملك ، أو عرس ملكى ، يكون من المعروف أنها حدثت تقريبا فى عصر كتابة السونيت • وفى عصـور أخرى يوضع العمل فى سياقه عبر درجات من التعقيد ، كتغيرات اللغة (مثلا ، استخدام كلمات جديدة) ، أو تطور الأشكال (النوعية generic أو النحوية) ••• الخ •

وتمثل هذه المقاربة بالتعليق على سونيت Astrophil and Stella للسير فيليب سدنى Sir Philip Sidney وهى السونيت رقم ٣٠ فى طبعة وليم أ• رنجلر الابن William A. Ringler Jr لقصائد سدنى :

Whether the Turkish new-moon minded be
    To fill his hornes this year on Christian coast ;
    How Poles' right king means, without leave of hoast,
To warm with ill-made fire cold Moscovy ;
If French can yet the three parts in one agree ;
    What now the Dutch in their full diets boast ;

Trust in the shade of pleasing **Orange** tree ;
How **Ulster** likes of that same golden bit,
Wherewith my father once made it half tame ,
If in the Scottish Court be weltring yet ;
These questions busie wits to me do frame .
I, cumbred with good manners, answer do,
But know not how, for still I think of you.

اذا كان القمر التركى الجديد يعى
أنه يصب هذا العام طرفى هلاله على الشاطىء المسيحى ،
ماذا تعنى **صوارى** الملك الحقيقى ، بدون مغادرة السعال ،
أنه يدفىء **المسكوفى** البردان بناره الواهية ،
اذا استطاع الفرنسى مع هذا أن يحقق ثلاثة أدوار فى اتفاق واحد ،
بما يتباهى **الدوتش** الآن فى المجالس التشريعية الكاملة ،
كيف حال قلوب هولندا ، تضيع الآن مدن طيبة ،
الثقة فى ظل شجرة **البرتقال** البهيجة ،
كيف تحب **الستر** نفس تلك القضمة الذهبية ،
بمجرد أن روضها أبى نصف ترويض ،
اذا كانت الفوضى لا تزال مثارة فى البرلمان الاسكوتلندى ،
تسألنى العقول المضطربة هذه الأسئلة لتصنع اطارا ،
أجيب ، مثقلا بالأخلاق الطيبة ،
لكننى لا أعرف كيف ، لأنى لا زلت أفكر فيك ·

يبدأ تعليق رنجلر على هذه القصيدة بالعبارة التالية : « ان الأسئلة السبعة التى تطرحها « العقول المضطربة » ، الرجال المهذبون الذين يهتمون بالسياسة ويعرفون استروفيل Astrophil ، تشير الى وضع الشئون الدولية فى وقت معين ــ « هذا العام » و « الآن » (البيتان الثانى والسادس) ، وحيث ان الأسئلة السبعة كلها تتعلق بموضوعات حدثت فقط فى عام ١٥٨٢ ، فمن الضرورى أن سدنى كتب هذه السونيت فى ذلك الوقت » (٥) · ويواصل رنجلر تحديد الأحداث التى تشير اليها

---

(٥) قصائد سير فيليب سدنى (Oxford : Clarendon, 1962) ٤٧٠ ، ونص السونيت رقم ٣٠ المذكور من قبل مقتبس أيضا من طبعة رنجلر (١٧٩) ·

القصيدة • يمكن أن نرى فى هذه المعالجة لقصائد سدنى عددا من تقنيات المقاربة التاريخية • وهى : تماثل المعلومات الواردة فى أبيات القصيدة مع أحداث حقيقية جرت فى العالم الواقعى فى ذلك الوقت ، استخدام هذا الربط لتحديد تاريخ كتابة سونيت معينة ، وفى تعليق رنجلر على سونيت Astrophil and Stella ، يتماثل استروفيل ، المتكلم فى القصائد ، مع سدنى ذاته ، وتتماثل ستلا ، المحبوبة التى تخاطبها القصائد مع الليدى Penelope Rich ، المرأة التى رفضها سدنى كمرشحة للزواج ولكنه وقع فى حبها فى النهاية ــ على الأقل ، وفقا لتتابع الأحداث فى السونيت •

هكذا تفترض هذه التاريخية « القديمة » بقوة فرضيات تتسم بالمحاكاة وتتعلق بالنص الشعرى • انها تتطلب أن يحتل النص مكانه فى تقسيمات تاريخية خاصة ، وتحتاج ، فضلا عن هذا ، أن يقوم النص بوظيفة فوتوجرافية ، ترد بواسطتها فى النص الحقائق التاريخية و/أو الحقائق البيوجرافية ، وهكذا يكاد النص يمثل قائمة دقيقة بالأحداث فى المجتمع و/أو فى حياة الشاعر فى عصره • ومع أن هذه المقاربة التاريخية لا تزال واسعة الانتشار ، وتنتج دراسات وتحليلات دقيقة لنصوص الأدب ، الا انها تتنافس فى ساحات عديدة مع الاستراتيجيات التاريخية للماركسية وما بعد الماركسية •

تتمثل الصعوبة الأساسية التى تواجه التاريخية « القديمة » فى الربط غير المبرر نسبيا الذى نقيمه بين النص الأدبى وسياقه ، سواء أكان بيوجرافيا أم اجتماعيا • انها لا تهتم ، مثلا ، بالكيفية التى قد يؤثر بها توزيع معرفة القراءة بين الناس على **نوع** القصيدة التى تكتب • ومن هذا المنظور ، فى قراءة تاريخية قديمة ، قد يبدو نوع القصيدة مجرد نمط سائد فى فترة معينة ــ سادت السونيت ، مثلا ، فى حكم اليزابيث الأولى فى انجلترا ــ وفى الواقع قد يسود شكل أدبى أو جنس أدبى المشهد الأدبى بواسطة طبقة معينة • ويميل هذا الشكل ، بالتالى ، للافصاح عن أيديولوجيات تلك الطبقة واهتماماتها واضفاء مزية عليها •

ان رائد المقاربة الأخيرة كاتب ومفكر آخر مهم من القرن التاسع عشر ، انه الألمانى **كارل ماركس** ، الذى يرتبط اسمه أساسا بالنظرية **الشيوعية** • ومع هذا فقد تطورت نظرية ماركس الاشتراكية من الدراسة التاريخية لتطور المجتمع ، والعلاقة الاقتصادية بين طبقات المجتمع • ومع تأثر النظرية الماركسية أساسا بأعمال بعض الأعلام مثل الفيلسوف هيجل ، الا أنها على صلة بنظريات التطور الداروينية ، كما يحدث مثلا

فى الفكرة التى ترى أن حيوية المجتمع تتمثل فى طاقات الطبقة العاملة (البروليتاريا) ، التى ستتكيف وتبقى وتسود لأنها تعمل ، بينما تضمحل الطبقة المتوسطة (البرجوازية) والطبقة الارستقراطية مع زوال الراسمالية ٠

طور ماركس نظريته فى ظل صحوة النهضة الصناعية ، التى خلقت طبقة عاملة هائلة بقيت تحت رحمة الطبقة المتوسطة الصناعية المتنامية التى تحكمت فى ربح المبيعات ، وفى الأجور التى تدفع للعمال ، وفى مستوى الاهتمام بالجانب الانسانى (مثل توفير الرعاية الطبية فى حالة الحوادث) ٠٠٠ الخ ٠ ورأى ماركس أن حافز الطبقة المتوسطة هو الرغبة فى الربح ، أى الثراء بزيادة الأسعار الفعلية للمنتج والحاجة الفعلية اليه ٠ ولتحقيق هذا الهدف ، احتاج الصناعى الرأسمالى من العامل أن يبيع عمله (أو عملها) بأقل قيمة ممكنة ٠

قد تبدو هذه النظرية الاجتماعية والاقتصادية بعيدة الى حد ما عن اهتمامات الأدب ٠ الا أن كتابة الكتب أيضا ، كما يشير المنظرون الماركسيون ، نمط من أنماط الانتاج ، يخضع للقوى التى رآها ماركس فى المصانع والمدن الصناعية التى كانت قد بدأت تنتشر فى أوربا ٠ فى البداية ، يكتب المؤلف عمله (أو عملها) ليبيعه ويصل الى قارىء خاص ٠ وهكذا يصبح النص الأدبى سلعة اقتصادية ٠ ينشغل معظم الناشرين ، مع وجود بعض الاستثناءات ، بالربح من بيع الكتب ، ومن ثم تكون لهم حساسية خاصة بالسوق التى يرغبون فى الوصول اليها ٠ حين تتحد هذه الحقيقة مع عدد من العوامل الاجتماعية الأخرى ، كالمستوى العام للتعليم ومعرفة القراءة ، تنوع الاهتمامات السياسية والاجتماعية واهتمامات المجتمع الأخرى ، وجود مختلف الأفكار والأيديولوجيات وتقاطعها ، أنماط انتاج الكتب وتوزيعها ، وهكذا تتحول النسخة الفردية من منتج بسيط نتج عن محاولات مؤلفها الى حقل يتصارع فيه مختلف القوى السياسية والاجتماعية مع بعضها ٠

بالاضافة الى هذا ، يميل أولئك الذين من المرجح أنهم سيشترون الكتب ، فى مجتمع تشيع فيه الأمية ، الى الانتماء لطبقة أو طبقات اجتماعية معينة ٠ ومن ثم سيشترك هؤلاء القراء ، حتما ، فى آراء ومواقف سياسية وأيديولوجيات اجتماعية مشابهة ٠ ومن المرجح أيضا أن المؤلف الذى يكتب لهذه المجموعة من القراء يشترك معهم فى سياستهم وأيديولوجيتهم ٠ ومن ثم ، يستبعد فى الواقع بقية الناس من النص الفردى الذى يمكنه أن يبدأ ممارسة قوة فعالة على المستبعدين ٠ ان الأفكار قوة

فعالة فى تغيير المجتمع ، ومنتدى الأفكار ، على الأقل حتى اختراع الناقلات الالكترونية ، فى الكتب أساسا ، وفى أماكن مناقشة الكتب ، كالجامعة • وهذا يعنى أن من يعرفون القراءة والمتعلمين يستخلصون النتائج ويتخذون القرارات للأميين والجهلة : أو بتعبير أكثر صرامة ، القلة تقود الكثرة •

ومن ثم ، قد يؤدى المفكر ، فى عالم الأفكار ، دورا يشبه دور الصناعى الرأسمالى : انه يسيطر (أو تسيطر) على قوى الاقناع التى تؤثر حتما على حيوات المفكر البروليتارى والأمى والجاهل ومحدود التعليم وعلى نوعية وجوده • وهذا ، بلغة السياسة ، ديناميت ، كما يمكن أن نرى من تاريخ الثورات الاجتماعية فى العالم كله منذ القرن الثامن عشر • وفى معظم الحالات ، قادت هذه الثورات أو بررتها كوادر تضم عددا محدودا من المفكرين الذى أثرت آراؤهم فى حيوات الملايين • وحديثا ، يعنى تطور وسائل الاتصال الجماهيرى وأنماطه فى مجتمع زاد فيه انتشار التعليم أنه يمكننا الآن أن نرى أن التحكم فى الأفكار يخضع لقبضة أولئك الذين يتحكمون فى الوسائط الجماهيرية أساسا • ان الأفكار وحدها ، على الأرجح ، أقل من أن تسيطر على اهتمامات هذه المجموعة ، ولكنها بالأخرى تتأثر بالقيم السياسية والتجارية •

تهتم مقاربات الأدب الماركسية بفحص النص فى علاقته بالأحوال التاريخية التى انبثق عنها • انها ترى الأدب باعتباره جزءا من البنية الفوقية التى تشمل مؤسسات اجتماعية أخرى كالقانون ، والتعليم ، وطراز الملابس ، والطب ، وفن العمارة ، والتلوين ••• الخ ، والتى ترتكز على قاعدة اقتصادية خاصة تتكون من نمط الانتاج فى المجتمع • ومهما يكن ، كما يجتهد تيرى ايجلتون Terry Eagleton وآخرون لتوضيح هذا ، فان علاقة الأدب كظاهرة فى البنية الفوقية بالقاعدة الاقتصادية ليست علاقة بسيطة ومتناسقة : ان الأدب ليس مجرد مرآة للقاعدة الاقتصادية • لنفترض ، أولا ، أن هذا تبسيط تام لتصور الماركسية الكامل لنظرية الأدب والنقد ، وثانيا ، انه يختصر التحليل الأدبى الى مجرد مطاردة خلال النص لبعض الاشارات الى الانتاج الصناعى ، والفروق الطبقية ، واضطهاد البروليتاريا ، والبرجوازية ، ويصدر حكما على قيمة النص على أساس تنبؤه بثورة الطبقة العاملة • انها القراءة التى يسخر منها فردريك س• كروز Frederick C. Crews فى مختاراته عن نظرية الباروديا بعنوان The Pooh Perplex (٦) •

---

(٦) The Pooh Perplex : A Freshman Castebook (New York : Dutton, 1963), 15-26.

ليست مهمة البنية الفوقية أن تفصح فقط عن أيديولوجيات الطبقة المهيمنة على القاعدة الاقتصادية ، ولكن عليها أيضا أن تقنّعها (بتشديد النون وكسرها) كأيديولوجيات ، لتجعل الأحوال الاجتماعية وعلاقات القوى بين الطبقات تبدو طبيعية ، أو بطريقة أخرى أكثر بساطة ، لتخفيها . تثير النظرية الماركسية السؤال عن وظيفة الأدب فى هذه الشبكة من العلاقات الاجتماعية وعلاقات القوى . يرى المنظر الفرنسى الماركسى لويس التوسير Louis Althusser أن النص الأدبى قادر أيضا على النأى بنفسه عن الأيديولوجيا بالرغم من أنه معلق فيها :

« لا يمكننا الفن ، بهذا العمل ، من أن نعرف الحقيقة التى تحجبها الأيديولوجيا ، لأن « المعرفة » بالنسبة لألتوسير تعنى بالتحديد المعرفة العلمية ... لا يكمن الفرق بين العلم والفن فى التعامل مع موضوعات مختلفة ، ولكن يكمن فى التعامل مع الموضوعات ذاتها بطرق مختلفة . يكسبنا العلم معرفة تصورية بوضع ، ويكسبنا الفن خبرة بذلك الوضع ، خبرة تعادل الأيديولوجيا . ولكنه يتيح لنا بهذا العمل أن « نرى » طبيعة الأيديولوجيا . وهكذا نبدأ الحركة باتجاه الفهم الكامل لها وهذا الفهم معرفة علمية » (Eagleton, Marxism 18) .

وطبقا لرأى بيير ماشيرى Piere Macherey ، يمكن ادراك الأيديولوجيا وفهمها بقراءة النص الأدبى قراءة دقيقة :

« يرتبط العمل بالايديولوجيا بما لا يقوله أكثر مما يرتبط بما يقوله. ان وجود الأيديولوجيا نحس به بايجابية أكثر من مواضع الصمت المهمة فى النص ، وفى فراغاته وفى الأشياء التى يغيبها . على الناقد أن « يتكلم » عن مواضع الصمت هذه . يجرم على النص أيديولوجيا ، اذا جاز التعبير ، أن يقول أشياء معينة ، حين يحاول المؤلف ، مثلا ، أن يقول الحقيقة بطريقته الخاصة فانه يجد نفسه مضطرا الى كشف حدود الأيديولوجيا التى يكتب فيها . ويضطر الى كشف فراغاتها ومواضع الصمت فيها وما لا تستطيع الافصاح عنه . ولأن النص يحتوى على هذه الفراغات وعلى مواضع الصمت فهو غير مكتمل incomplete دائما » . (Eagleton 34-5) .

فى تنظير ماشيرى Macherey لعلاقة النص بالتاريخ ، التى يفصح عنها النص فى صمته الأيديولوجى ، نرى نقطة التقاء بين النظرية التاريخية الماركسية ونظرية التفكيك الفلسفية والتاريخية . للنظرية الماركسية ، فى الواقع ، التأثير الأكبر على النظريات الأخرى خاصة نظرية الأنوثة والنوع Feminist and gender theory . تطورت المقاربة الماركسية

على أيدى المنظرين الماركسيين المتأخرين ، الى استكشاف معقد ، وبارع غالبا لقدرات القوة والأيديولوجيا على العمل فى المجتمع وفى النص الأدبى ٠

لا يقف هذا الاستكشاف عند محتوى النص وحده ٠ لا ينفصل الشكل والمحتوى بالنسبة للماركسى ، كما أنهما لا ينفصلان بالنسبة للناقد الجديد والشكلى الروسى :

« الشكل ٠٠٠ دائما وحدة معقدة تتكون من ثلاثة عناصر على الأقل : انه يتشكل جزئيا بواسطة تاريخ الأشكال الأدبية « المستقل نسبيا relatively automonous » ، انه يتبلور نتيجة لبنيات أيديولوجية سائدة ٠٠٠ و ٠٠٠ يجسد مجموعة خاصة من العلاقات بين المؤلف والمتلقى » ٠

(Eagleton 26) .

وبالتالى فان شكل النص الأدبى ، فى رأى الماركسية ، ليس عرضيا : انه يرتبط ببعض الحقائق التاريخية الخاصة ويجسدها ، ويرتبط بالمثل ببعض العلاقات السياسية والاجتماعية ويجسدها ٠

ان هذه الفكرة لا تطبق على الأشكال الشعرية بسهولة ويسر ٠ تفضل النظرية الماركسية عموما فحص الأشكال الأدبية التى تنكب مباشرة على القضايا التاريخية والسياسية والاجتماعية فى صلب مادتها ، ويمكن بالتالى افتراض أنها مشبعة فعلا بالأهمية الأيديولوجية ٠ وبالاضافة الى هذا ، حيث تجتذب هذه الأجناس الأدبية ، أعنى السرد النثرى والدراما النثرية ، عددا من المتلقين أكثر مما يجتذب الشعر ، فانه يمكن استنتاج حقائق اجتماعية أو سياسية تتعلق بطبيعة الايديولوجيات التى تفصح عنها الأعمال التى تنتسب لهذه الأجناس الأدبية ٠

ويبدو أن الشعر ، فى المقابل ، يطرح صعوبات معينة ٠ يعرف ابرامز Abrams « القصيدة الغنائية lyric poem » بأنها « أية قصيدة غير سردية وقصيرة الى حد ما تأتى على لسان متكلم واحد يعبر عن حالة العقل أو عملية التفكير والشعور » (٧) ٠ ربما يعتقد أن الافتقار الى السرد ، والتركيز فى هذا التعريف على عمليات ذاتية كالمزاج أو التفكير أو الشعور ، يعوقنا عن النظر فى شكل القصيدة من المنظور الماركسى (٨) ٠ أصابت

---

(٧) A Glossary of Literary Terms. 4th edn. (New York : Holt, Rinehar & Winston, 1981).

(٨) ومع هذا ، نكرر اننا فى الفصل الثالث وضعنا الاحتمال العكسى فى الاعتبار ، الاحتمال الذى اقترحه Eugene Vance ويرى أن الشعر الغنائى يمكن ان يحكى قصة فى الحقيقة ٠

الدهشة ، بالتأكيد ، بعض القراء ـ وظلوا غير مقتنعين ـ بتحليل ماركسى مثل تحليل ايستهوب Easthope الذى يعلن ، فى الخطاب الشعرى Poetry As Discourse ، أن « الخطاب الشعرى منذ عصر النهضة ... يتماس مع نمط الانتاج الرأسمالى وسيطرة البرجوازية كطبقة حاكمة . انه بالتالى خطاب شعرى برجوازى » ـ ويواصل ايستهوب Easthope القول بأنه خطاب تمثل واستمر بتفضيل الوزن الايمابى الخماسى iambis pentameter (٢٤) .

اذا عدنا الى سونيت سدنى رقم ٣٠ ، نستطيع أن نرى أن القيام بتحليل ماركسى للمحتوى أسهل من القيام بتحليل ماركسى للشكل . توحى الاشارات الى الأحداث السياسية بأن المتكلم يحتل وضعا اجتماعيا يتيح له معرفة هذه الأحداث . انه يتمنى أن يكرس ذاته لحب ستلا Stella بدل أن يركز فى الشئون المطروحة أمامه ، وتؤكد أن تلك القضايا تتضمن الاهتمام السياسى للمتكلم . وفى الوقت ذاته ، تنفى هذه الحقيقة ذاتها عن ستلا أى اهتمام أو نشاط سياسى . انهما شأن من الشئون الخاصة ، مقابل الشئون العامة التى تهتم بها بقية السونيت ، انها تمثل امتدادا أو اشباعا للنشاط الجنسى للمتكلم . انها تحتل بؤرة قلب المتكلم ، بينما توحى النشاطات الأخرى بالفطنة السياسية والعقلانية وتحتاج لمهارته العقلية . باختصار ، نستبعد ستلا كامرأة من عالم الذكر السياسى ومن صناعة التاريخ .

فى الوقت نفسه ، يوجه المتكلم القصيدة بوضوح الى متلق ينتمى للطبقة الاجتماعية ذاتها التى ينتمى اليها . على ستلا حتى تدرك أهميتها بالنسبة لاستروفيل Astrophil أن تعى مدى أهمية الشئون التى يأمل التخلى عن الانشغال بها فى سبيل العناية بحبه لها . وهذا يتضمن ألفة ستلا لهذه القضايا ، أو على الأقل لطبقة الرجال المنوطين بالانشغال بها . وبالتالى يستبعد أيضا الطبقات الاجتماعية الأدنى من طبقة النبلاء من رجال الحاشية فى تلك الفترة .

نستطيع أن نستنتج معلومات أخرى من محتوى السونيت . ماذا عن شكلها ؟ قد تكشف دراسة عن تاريخ السونيت فى عصر النهضة فى انجلترا عددا من القضايا المهمة من وجهة النظر الماركسية . أولا ، يشهد عدد التنوعات فى شكل السونيت ، من نموذجها الايطالى الأصلى مرورا بالفرنسى والانجليزى ، على اهتمام آنذاك بالأشكال الفنية المنمنمة miniature forms of art ، كما يؤكد ذلك الاهتمام شعبية لوحات نيقولا هيليارد Nicholas Hilliard ، المنمنم الشهير ، ان المنمنمات ،

سواء في الشعر أو في الرسم ، أولا ، ترف بالنسبة للطبقة التي تتمتع بوقت فراغ لانتاج المنمنمات واستهلاكها ، لأنهم يقدرون ما يتطلبه تمثيل المنمنمات من الدقة الفنية • ان صغر الحجم يتطلب تركيزا أعمق في انتاج هذا الشكل و « قراءته » ، وهذا التركيز ـ حيث انه يعتمد على وقت يخلو من هذا النشاط ـ لا يمكن أن تقوم به الا طبقة تتمتع بوقت فراغ •

ثانيا ، كانت للمنمنمات وظيفتها كموضوع للتبادل • تبادل الصور بين العشاق أو الأزواج ، أو حتى الملك والحاشية ، ليحتفظ المرء بصورة الآخر بالقرب منه دائما • كان هدف السونيت (سواء افترضنا أن هذه القصيدة تحمل مرجعية ببوجرافية مباشرة أو أنها مجرد حكاية بحافز من أنماط شعر الحب) أن تمدنا بدليل على مشاعر المتكلم • حتى لو كان تبادلا غير متناسق ـ لا يوجد دليل عما اذا كانت السيدات المحبوبات كتبن أيضا سونيتات لعشاقهن الذين تكلموا اليهن ـ الا أن وظيفتها كانت شبيهة أساسا بتبادل الصور المنمنمة : كانت ، اذا جاز التعبير ، صورة لفظية لمشاعر المتكلم •

ثالثا ، شجع تطور شكل السونيت بصورة خاصة استخدام الدوبيت النهائي couplet ، ولكنه شجع أيضا في بعض الأحيان استخدام المقطع الثلاثي النهائي ، كوسيلة لانهاء القصيدة بتعليق بارع أو حصيف • ان هذه البراعة تفترض سلفا وجود نوع معين من العقول المتعلمة لتقديرها • بالاضافة الى هذا ، تدل تلميحات التناص المتكررة في عدد كبير من سونيتات العصر الاليزابيثي مع أعمال عدد من الكتاب والفلاسفة ، من خارج انجلترا غالبا ، على مستوى خاص من ثقافة الكاتب ، مستوى يفترض أيضا تمتع القارىء به • كانت هذه الثقافة على الأرجح موجودة في الطبقة المتوسطة العليا وفي طبقة النبلاء •

رابعا ، كتبت السونيتات في مرات عديدة في متتاليات أو دورات بدل أن تكتب كقصائد فردية • مرة أخرى تقتضي ضمنيا هذه الدورات وجود وقت فراغ كاف لدى الشاعر ليشكل عددا كبيرا من الوحدات ـ السونيتات التي تتكون منها دورته his cycle (كان هؤلاء الشعراء من الذكور عادة) ، وتتضمن أيضا وجود طبقة من القراء لديها وقت لقراءتها •

بالطبع ، يمكن أن نقول الكثير والكثير عن السونيت ، لكن النقاط السابقة تتيح لنا ان نقرر أن السونيت تطورت كشكل بين طبقة على مستوى خاص من الثقافة وتتمتع بوقت كاف من الفراغ ، أعني طبقة النبلاء أو الطبقة الحاكمة • لا يعني هذا بالضرورة أن كل كتاب السونيت

كانوا من النبلاء ــ يفترض ، مثلا ، أن شكسبير ينتمي للطبقة المتوسطة ، ولكنه يتضمن أن أولئك الشعراء الذين كتبوا السونيت دخلوا ضمن مجموعة من علاقات القوى والعلاقات الاجتماعية كانت ذات طبيعة أرستقراطية في جوهرها ، لأن المستهلكين الأوائل لهذا الشكل الشعرى حددوا شروط تطوره • ومن ثم لا يثير دهشتنا أن تبدو سونيتات شكسبير معدة في معظمها لقارىء عريق النشأة كالنبيل الشاب الذى تخاطبه •

تفترض النظرية الماركسية وجود علاقة ديناميكية بين الشروط الاجتماعية ونصوص الأدب التى ينتجها مجتمع بعينه • وهذه احدى مزاياها الرئيسية على الشكل الأقدم للنظرية التاريخية ، الذى كان يميل الى علاقة الموضوع والمرآة ، تلك العلاقة الأكثر ميكانيكية • ان النظرية الماركسية ، مع هذا ، نظرية يوتوبية a utopian theory في جوهرها : يعزز التحليل الماركسى للعلاقات الاجتماعية وعلاقات الانتاج والشروط الاجتماعية الاعتقاد بأن التاريخ يتحرك باتجاه الأفضل والأفضل ، وفى النهاية ، ستموت الرأسمالية طوعا من المجتمع الصناعي ، وستحل مكانها اشتراكية العمال • وقد أثرت هذه النزعة اليوتوبية أحيانا على المقاربة الماركسية للنصوص ، ودعت الى تقييم الأدب باعتباره « جيدا » أو « رديئا » طبقا لما اذا كان يتخذ موقفا تطوريا أو ثوريا ، أى « تقدميا » ، أم لا •

يكمن السبب وراء هذا الاهتمام بنظرية الأدب فى تمسك الماركسية بالايمان بأن للأدب قدرة على تحويل المجتمع • وهذا لا تتضمن ، مهما يكن ، عملية بسيطة يثب بواسطتها القارىء مباشرة من قراءة رواية أو قصيدة للدفاع عن الاستحكامات ضد الاغتصاب الرأسمالى لحقوق العمال ، ان الرأى الماركسى يواصل هذا الاهتمام ، بالأخرى ، لأن الأدب جزء من البنية الفوقية ، يعيد ، بالتالى ، انتاج أيديولوجيا القاعدة الاجتماعية ، ويتمتع بالقدرة على تغيير تلك الأيديولوجيا ، وبالتالى تغيير القاعدة الاجتماعية ذاتها • ولأن الأدب يتمتع بالقدرة على النأى بنفسه عن الأيديولوجيا الاجتماعية ، وبفتح الثغرات التى تسمح بالتساؤل حول الأيديولوجيا ــ وقد تدعو الى هذا ــ فانه يكون قادرا على التدمير ، وبالتالى على التغيير الفعال •

كان الروسى ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin أحد المنظرين الذين اهتموا بتدمير المعتقدات والأيديولوجيات • كان باختين ، كما رأينا فى الفصل الخاص **بالشكلية الروسية** ، مرتبطا لفترة بمشروع **الشكلية** ، ثم تحرر من نظرية هذه المدرسة نتيجة لأيديولوجيته السياسية ومناهجه فى

التحليل • ويتزايد فى السنوات الأخيرة الاهتمام بكتابات باختين ، خاصة بمفهومه للكرنفال carnival ومفهومه للحوارية dialogism وكما فعل عدد كبير من المنظرين والنقاد الماركسيين ، تتوجه أعمال باختين الى السرد النثرى prose narrative بصورة خاصة •

تتضح فكرة الكرنفال فى Rabelais and His World الذى يذكر فيه باختين أن كرنفال العصور الوسطى كان فترة معترفا بها رسميا يمكن أن تعطل فيها الثقافة السائدة العقائد dogmas والمعتقدات doctrins مؤقتا ، وتعطل فيها أيضا الأشكال والأيديولوجيات الرسمية • وقد أفضى هذا الى نشاطات يمكن أن نعتبرها من الناحية التقنية نشاطات تجديفية blasphemous (المحاكاة الساخرة للطقوس الدينية) أو نشاطات خيانية treasonous ومدمرة اجتماعيا (المحاكاة الساخرة للملكية ، أو قلب دورى السيد والخادم ••• الخ) • وأتاحت ظاهرة الكرنفال ، فضلا عن هذا ، فرصة لاندماج الفصائل التى تفصل بينها أيديولوجيات الثقافة الرسمية : المهم والتافه ، المقدس والدنس ، الحياة والموت ، الحكام والمحكومين ••• الخ • كانت مزية الكرنفال ، فى رأى باختين ، أنه ذكر كلا من مراكز الثقافة الرسمية والناس عامة بالطبيعة الاستبدادية التقليدية للتقسيمات العقائدية للثقافة ، وبالفروق الطبقية ، وبأحكام القيمة واختلافاتها •

من المهم أن نلاحظ أن باختين اعتبر رابليه Rabelais ، مؤلف Gargantua و Pantagruel ، آخر الكتاب والمفكرين الذين اهتموا بتأصيل الكرنفال كظاهرة اجتماعية ثقافية حقيقية • مع هذا ، يوسع أحد الأعمال النظرية الحديثة التى تستعين بأفكار باختين المفهوم التدميرى للكرنفال ليشمل كتابا أتوا بعد رابليه • يرتبط مفهوم المحاكاة فى الكرنفال الأدبى بفكرة الحوارية dialogism ، التى تفترض أن الكلمات مواضع للصراع ، لأنها لا تستخدم العلامات فى المواضع والسياقات المختلفة فقط ، ولكنها تستخدمها أيضا فى المواضع والسياقات المتعارضة والمتناقضة • ومن ثم ، تفقد هذه العلامات التعريف والتحديد ، وتصبح بالأحرى موضعا ، اذا جاز التعبير ، لديالوج بين الخطابات الثقافية والقوى الاجتماعية • ومن ثم تكون النصوص اللفظية أماكن تتوزع فيها المساهمات العلنية فى المعتقدات والأيديولوجيات الخاصة وتتفرق نتيجة لطبيعة المادة الأصلية التى تصنع منها • انها تصبح أماكن للتدمير الأيديولوجى •

نستطيع أن نرى الكيفية التى تتصل بها هذه الفكرة اذا عدنا الى مثال ذكرناه من قبل ، أعنى الحرب • تعتبر كل من فكرة الحرب وعلامتها

اللفظية مشكلة حين نعرف أن الحرب تمجد وتقدس وتذم • ويعيشها الجنود في المقدمة كخبرة تختلف عن خبرة أولئك الذين يبقــون في المؤخرة • يعيشها الجنود كخبرة مباشرة ، ويعيشها قراء قصة الحرب ومشاهدو أفلام الحرب كخبرة غير مباشرة • في الحرب النصر والمرح ، وفيها الهزيمة والغم • فيها يفقد الناس أقاربهم ويعيشون في حداد ، أو يلتقون بهم مرة أخرى ويبتهجون • تدور الحروب بالقرب من الوطن وتدور في الأراضي البعيدة • ان هذه المعـــاني لكلمة « الحرب war » ليست كلها متوافقة تبادليا mutually compatible • وعلى أية حال يمكن ، بالاضافة الى هذا ، تحديد الدلالات السياسية للحرب بسهولة • هل كان قمع أنصار الديمقراطية البارزين في بيكنج Beijing في عام ١٩٨٩ مسألة داخلية لفرض القانون والنظام ، أم كان في الحقيقة عملا عدائيا شبيها بالحرب ؟ تبنت الحكومة الصينية الرأى الأول ، وفكر الغرب بالصورة الثانية • وبالتالي ، تدخل القصائد التي تتناول الحرب – مثلا ، أعمـــال ويلفرد أوين Wilfred Owen ، أو أعمال اسحق روزنبرج Isaac Rosenberg – ضـــمن خطاب الحرب الذى يمتلىء بتوترات لدلالات وقيم مختلفة على علاقة بفكرة الحرب ذاتها ، وقد نسجت خيوطها حول العلامة « حرب War » وأحاطت بها •

هكذا يسعى مفهوم باختين للحوارية الى توحيد الطبيعة السيموطيقية للغة وقدرتها الكامنة على المحاكاة • انه يتفق ، من ناحية ، في الكثير من رأى ماشيرى Macherey عن الفجوات ومواضع الصمت التي تفرضها الأيديولوجيـــا على النص ، ويتفق من ناحية أخرى مع نظرية دريدا عن التفكيك ، التي ترى بالمثل أن النص اللفظي يحتوى على عناصر تدميره الخاصـــة •

ان لمفهوم الخطاب الثقافي اهميته أيضا في أعمال ميشيل فوكو Michel Foucault ، الذى كان له تأثير كبير في السنوات الأخيرة • ترتكز نظرية فوكو على الماركســية والنظرية البنيوية ، ضـــمن نظريات أخرى ، للبرهان على ان أعضاء الثقافة يستطيعون فقط أن يدركوا الأحداث والأفكار و « يفـــكروا » فيها في علاقتها ببعض الخطابات المؤثرة في الثقافة • يمثل القرن الثامن عشر ، بالنسبة لفوكو ، الخط الفاصل في الثقافة الحديثة ، لأن تلك الفترة شهدت تطورات فكرية ، وأيديولوجية ، وسياسية واجتماعية وحورت وسائل المعرفة وشكلتها • تفرض المؤسسات الاجتماعية كالدين والتعليم والطب والقانون بعض الانتظام (بنية النمط وبنية التحكم) لتجعل الثقافة ، من ناحية ، تسلم ببعض الممارسات

وطرق الادراك باعتبارها صحيحة وطبيعية وحتمية ، وترسخ ، من ناحية أخرى ، قوة تلك المؤسسات وتعززها ٠

وهكذا يرى فوكو ، مثلا ، في دراسة ذات أهمية خاصة عن النشاط الجنسي الانساني human sexuality ، أن الجسد في القرن الثامن عشر موضع للخطابات الطبية والقانونية التي حرمت الفرد بصورة أساسية من حقه في جسده (أو حقها في جسدها) وفي استخداماته ، بفرض ممارسات ووسائل معيارية لمعرفة الجسد ٠ بتحديد النشاط الجنسي المغاير heterosexuality كمعيار norm تعتبر كل التوجهات والممارسات الجنسية الأخرى منحرفة أو شاذة بدل أن تعتبر مجرد توجهات وممارسات رديئة أو آثمة ، كما رسخ في الخطاب الديني السابق٠ يمكن اذلال أعضاء الثقافة الذين يتهمون بهذا الانحراف علانية ونبذهم واخضاعهم لنظام « علاجي curative » ، ويمكن حتى عقابهم بالسجن أو الموت ٠ وبالمثل ، يمكن وصف النساء اللائي يقاومن القواعد الاجتماعية والجنسية التي تفرضها عليهن الخطابات التي تنسب القوة للرجال بأنهن هستيريات باثولوجيا أو سيكولوجيا ، ووضعهن في المستشفيات أو المؤسسات العقلية ، أو السجون في أحيان أخرى ٠ بهذه الطريقة ، تنظم خطابات مركزية قوية النشاط الجنسي الانساني وأبعاده الاجتماعية ، وتتابعه تلك الخطابات القادرة على منح قوتها لأفراد الثقافة أو الامساك بها أو سحبها منهم ٠

وهكذا ، يساهم في خطابات القوة الثقافية نص يبدو مألوفا أو بريئا كقصيدة حب بافصاحه عن علاقات القوة بين الرجل والمرأة ٠ نموذجيا ، يحب الرجل لأنه ايجابي active ، وهكذا يسيطر على المرأة السلبية passive ، التي تحب ٠ توضح الفكرة الحقيقية عن الحب ذاته في سلسلة خطابات النشاط الجنسي ، والاستقرار الاجتماعي بالزواج ، وصيانة الملكية بتوريثها للأطفال ٠٠٠ الخ ٠ ان عبارة « أحبك I love you » البسيطة في هذا الشعر تخفي خطابات معقدة وقوية بصورة استثنائية ، خطابات تؤدي دورها في الثقافة ٠

ان الصعوبة مزدوجة مع نظرية فوكو ٠ أولا ، مع أن فكرة خطابات السلطة والقوى الثقافية مقنعة الى حد بعيد ، الا أن هذه الخطابات ذاتها غامضة تماما ، تعبر عن ذاتها فقط بصورة غير مباشرة في الممارسات الفعلية ، وهكذا يكون من الضروري تخمين وجودها وهويتها وطبيعتها ٠ ثانيا ، تتضمن النظرية أن هذه الخطابات دائمة ولا تتغير : مع أن فوكو يطرح مفهوم مواضع المقاومة لخطابات القوى ، الا أن تصور المقاومة

يتضمن تقنيات حرب العصابات guerrilla tactics ولا يتضمن تقنيات الثورة الشاملة wholesale revolution • وبالتالى ، يكون من الصعب أن نعرف امكانية تغير هذه الخطابات وكيفية تغييرها ، وفى الحقيقة ، من الصعب أن نعرف ما اذا كان يلزم تغييرها • يتضمن تنظير فوكو للتكوينات الاستطرادية discursive formations فكرة أن التغيير قد يعتمد فى الحقيقة على بعض الزلازل التى تحدث فى الثقافة •

بالاضافة الى هذا فقد استنتج فوكو ملاحظاته أساسا من أحداث القرنين السابع عشر والثامن عشر ونصوصهما فى فرنسا ، التى كانت فى ذلك الوقت دولة أتوقراطية ملكية مركزية الى حد بعيد • لم تكن الشروط متماثلة دائما فى بلاد أوربية أخرى • فى انجلترا ، مثلا ، طالب البرلمان بالحد من حقوق الملك التقليدية فى تحديد المطالب واصدار الأوامر أو رفض هذه الحقوق • بالاضافة الى هذا ، مع أنه من المؤكد أن أوربا كانت مفعمة بالحياة مع النشاط الفكرى فى القرن الثامن عشر ، الا أنه من الخطأ أن نفترض أن كل التقدم فى الفلسفة ، والسياسة ، والعلم وبقية شئون الحياة حدث فى وقت واحد مع حلول القرن الثامن عشر ، بالضبط ، مثلما يرجع عصر النهضة فى ايطاليا الى القرن الخامس عشر مع أنه لم يبدأ فى انجلترا الا فى القرن السادس عشر ، فقد بدأ عصر التنوير فى بعض الثقافات الأوربية قبل أن يبدأ فى ثقافات أوربية أخرى• وفى الحقيقة ، ترجع الآن بعض الدراسات التى تنتمى للاتجاه الفوكوى Foucauldian lines بمركز الجاذبية التاريخية لبعض الخطابات الثقـافية الخاصة الى فترة أقدم من القرن الثامن عشر •

ان لأعمال فوكو تأثيرها فى تطور المقاربة التاريخية الحديثة للأدب التى تدعى التاريخية الجديدة New Historicism أو Neo-historicism أحيانا • تستخدم هذه النظرية مفهوم الخطاب لتحدد الأنماط التى تتكرر فى الثقافة فى لحظة تاريخية خاصة فى أشكال متنوعة ، تتراوح من الأيديولوجيا السياسية والممارسات الاجتماعية الى الأعمال الفنية والأدبية الخاصة • هكذا ، نرى أن معنى النص الأدبى يطمر فى بعض التشكيلات الاستطرادية التى تكسبه معناه •

قد يبدو للوهلة الأولى أن التاريخية الجديدة هى ببساطة التاريخية القديمة فى هيئة أخرى ، أى أنها تسعى للعثور على الأحداث التاريخية التى تقع فى سياق النص الأدبى • ترتكز التاريخية الجديدة ، مع هذا ، على عدد من النظريات الأخرى لفحص الموضوع الذى تتناوله • تستعين التاريخية الجديدة أيضا بالنظرية الماركسية الشائعة التى ترى أن انتاج

النص يتم بواسطة قوى سياسية واجتماعية خاصة فى الثقافة ، بالاضافة الى الاهتمام الفوكوى Foucauldian concern بخطابات القوى والمعرفة فى الثقافة • وبالاضافة الى هذا ، تدخل البنيوية أيضا الى **التاريخية الجديدة** فى سعى **التاريخية الجديدة** الى تحديد أنظمة الدلالة المهمة والمؤثرة فى ثقافة خاصة ووصف تلك الأنظمة •

تجعلنا هذه المقاربة ندرك النص الأدبى وكأنه ينطوى بالفعل فى دينامياته وبنيته الخاصة على ديناميات الثقافة وبنيتها عموما • ان كتاب ستيفن جرينبلات Stephen Greenblatt بعنوان Renaissance Self-Fashioning نموذج لهذا الشكل من أشكال البحث • يطابق جرينبلات فى هذا الكتاب بين تصوير الذات كموضوع ينتج بوعى ونصويرها كنص مؤثر فى النهضة ، ويبين كيفية العثور على هذا النمط فى الحياة الفلسفية والسياسية والأدبية فى تلك الفترة •

وهكذا لم يعد هناك موضع للسؤال ببساطة عن النص باعتباره مرآة للأحداث التاريخية • ان النص يرى ، بالأحرى ، باعتباره تمثيلا جزيئيا molecular للنظام الثقافى ككل ، اذا جاز التعبير • هكذا يؤكد النص أيديولوجيات الثقافة ودينامياتها وينتجها فى الوقت نفسه • ونكون ، عند هذه النقطة ، قد بعدنا كثيرا عن المقاربات التاريخية فى القرن التاسع عشر •

كانت دراسة الكتابة بعد الاستعمارية post-colonial writing ثمرة أخرى حديثة تماما للنظرة التاريخية فى الأدب • انها ترتب مبادىء القراءة فى النظريات **الماركسية والفوكوية والتاريخية الجديدة** وتطبيقاتها لفحص كتابات بعض الكتاب الذين ينتمون لثقافات كانت من قبل (ومازالت في بعض الحالات) مستعمرات أو أماكن تخضع للسيطرة الأوربية • ان هذا الأدب يتعامل بصورة نموذجية مع التأثيرات التالية after-effects لأيديولوجيا القوة الاستعمارية السائدة وسلوكها على ثقافة المستعمرات ، ويتعامل بالمثل مع تأثير لغة القوة الاستعمارية وآدابها على اللغات الأصلية وآدابها ان كتاب **الاستشراق** Orientalism لادوارد سعيد أحد الكتب الأساسية فى هذا المجال ، انه يستكشف الوسيلة التى شيدت بها أوربا مقولة « الشرق the orient » ومقولة « الشرقى the oriental » لتحدد الدخيل والمختلف والآخر • وكان من الممكن تحديد المثاليات والممارسات الأوربية باعتبارها الأسمى ، والطبيعية والمعيارية ، وتحديد مثاليات الشرق وممارساته باعتبارها أدنى ثقافيا ومنحرفه deviart ، وحتى باعتبارها ضاله perverse (ان لم تكن فاسدة perverted فى الحقيقه) • وبالتالى ، فان موضوعات الخطاب بعد

الاستعمارى post-colonialism ومصطلحاته تمس قضـــايا العنصرية وسيطرة جنس على آخر وتتضمنها ، مع التبرير ـ الانفعالى ، والفلسفى ، و « العلمى » ـ لامتياز جنس على آخر

وبالتالى ، يمكننا أن نرى أن نصـــوص الأدب من المنظور بعد الاستعمارى تعرف قراءها بطريقة ضارة · ان أولئك الذين يمثل النص الأدبى بالنسبة لهم واقعـا طبيعيا يتضمنهم النص باعتبارهم « نحن » ، ويستبعد أولئك الذين عليهم أن يبذلوا مجهودا للقبض ذهنيا على حالة المسائل المعطاة ثقافيا باعتبارهم « آخرين » · لنأخذ مثالا بسيطا : تفترض قصيدة كيتس Keats بعنوان « To Autumn » وجود قارىء يعيش فى نصف الكرة الشمالى · على القراء فى البلاد الاستوائية ـ الهند ، مثلا ، حيث تميز الفصول بفترات الرياح الموسمية ـ أن يحاولوا استيعاب فكرة الخريف ذاتهـــا ، التى قد يراها القراء فى أوربا كأمر مفروغ منه · وبالمثل ، على قراء نصف الكرة الجنوبى أن يتعلموا قلب دورة الفصول · وهكذا ، حين يكتب براوننج Browining ، « أوه ، أن تكون فى انجلترا / الآن ابريل هناك (« Home thoughts, From Abroad » 1-2) على القارىء فى استراليا أو نيوزيلاند ، مثلا ، أن يقوم بالتعديل الذهنى لابريل باعتبار أنه الربيع فى نصف الكرة الشمالى ، وليس الخريف كما هو الحال فى نصف الكرة الجنوبى · ان هذه الطريقة لاعادة حســابات re-calculations المعنى دليل على استبعاد المركزية الأوربية Eurocentric وهى طريقة استعمارية فى التفكير بصورة أساسية ، لثقافة من الثقافات أو تهميشها ·

ترى القصيدة تقليديا وطبقا للعرف كتعبير ذاتى شخصى عن الشاعر الفرد · وتؤكد مختلف النظريات التى تناولناها فى هذا الفصل على بعد المحاكاة فى النص الأدبى · يفضل البعض ، كما رأينا ، رؤية النص كوثيقة لحيوات الشعراء أو لعصورهم ، بينما يرى آخرون ، باستدعاء مفاهيم معقدة ومرنة عن التاريخ ، أن العمل يوضع فى نسيج من مختلف أنواع الخطاب · تعيد المقاربة التاريخية ، مهما تكن ، وضع القصيدة وتنقلها من تلفظ شخصى الى افصاح عن اهتمامات الثقافة وممارساتها ، وهكذا توسع من مدى المعنى الكامن فى النص الشعرى ·

الشعر والنوع

يعرف فوكو Foucault الخطاب بأنه طريقة فى الحديث عن شيء ما ينشأ بفضل هذا الفعل ذاته • وما ينشأ فى الحديث عن نظرية أدب أنثوية feminist literary theory هو مفهوم أن الشعر ، والأدب كله فى الحقيقة ، يحمل خصائص النوع • وتوضح نظرية الأدب الأنثوية أن هوياتنا المعطاة اجتماعيا كأنوثة وذكورة ، والاكتساب المتباين للقدرة الاجتماعية والتميز الناتج عن هذه الهويات ، تشكل كتابة كل أنواع النصوص ، بما فيها الشعر ، وقراءتها •

ان تناول الأدب كحامل لخصائص النوع تناول حديث • ان البويطيقا التقليدية والبويطيقا المعاصرة المعترف بهما تغضان كلاهما البصر عن النوع بطريقة أو بأخرى • تؤكد النظريات التقليدية ، نظريات المحاكاة والتعبيرية ، الطريقة التى يصور بها الأدب الطبيعة الانسانية الشاملة ، لكننا نتبين بالفحص الدقيق أنها صفات ذكورية masculine أساسا • وتصور نظريات كالنقد الجديد النص باعتباره تجسيدا لحساسية موحدة تسمو على النوع • وترى النظريات الشكلية الروسية والماركسية والبنيوية وما بعد البنيوية والتفكيكية ، فى مقولاتها الأصلية ، الكتاب والقراء على أساس اللغة والأيديولوجيا والطبقة ، ولا تراها على أساس النوع • وتؤكد نظريات التحليل النفسى الكلاسيكية على عمليات اللاوعى فى الأدب وتلقيه بدون الرجوع الى وصف التكوين المتباين للنوع الذى تقدمه النظرية • ان الأنوثة ، فى الحقيقة ، تستبدعى فى كل نظرية غالبا ، لكنها تستدعى دائما كاستعارة ايجابية أو سلبية للمعنى أو الخبرة التى ترى النظرية أن الأدب يقدمها : الصدق الأخلاقى ، والبصيرة الميتافيزيقية والحساسية العضوية، وما لا تقوله الأيديولوجيا ، والمكبوت،

واللذة jouissance (١) ··· الخ · وهكذا ، تصبح الأنوثة فى نظرية الأدب (كما هو حالها فى معظم الأدب) صورة من صور التمثيل ، وموضوعا يتمفصل مع الذاتية الشاملة (الذكورة) · ان هذا التصور يهمل **الفرق** بين الخبرة الاجتماعية والأدبية للمرأة والرجل ·

فى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات ، بدأت النساء الكلام – عن النوع ، وعن علاقته بالقوة وعلاقته بالنشاط الجنسى · وقاد هذا الى علاقته بالنص textuality · والمهم ، ان هذا الكلام لم يكن جديدا ، بالرغم من أنه ربما بدا جديدا آنذاك · كان بالأحرى عودة الى مناظرة طويلة فى الثقافة الغربية · بين عام ١٣٠٠ وعام ١٦٠٠ قاومت النزعة الانسانية الناشئة التناقض بين نظرتها المثالية (المسيحية) للطبيعة الانسانية واسقاطها (المسيحى) لقيمة النساء · ووضع **نزاع النساء** querrelle des femmes الذى نتج عن هذا المرأة فى السياق باعتبارها « مشكلة » وباعتبارها متكلمة · وهكذا ، مثلا ، تدافع كريستين دى بيسان Christine de Pisan عن القدرة الانسانية – الأخلاقية والابداعية للنساء فى Le Trésor de la cite des domes فى عام ١٤٩٧ ، وقد ترجم فى عام ١٩٨٤ تحت عنوان The Treasure of the City of Ladies (كنز مدينة النساء) ·

بعد ذلك ، فى نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر ، واجهت « الليبرالية الجديدة » تناقضا شبيها ، بين اصرارها على الحقوق الديمقراطية لكل البشر فى الحرية والمساواة والاخاء وبين عدم قدرتها (المتضمنه فى كلمة « الاخاء » fraternity ذاتها) على منح تلك الحقوق للنساء مثلما منحتها للرجال ·

لكن النساء تحدثن أيضا ولم يكن مجرد موضوع للحديث · جادلن بحماس وقوة ضد القيود العرفية والقانونية التى أنكرت على المرأة « الحقوق الطبيعية » التى ادعت الليبرالية أنها من حق الناس كلهم · ان **الدفاع عن حقوق النساء** **A Vindication of the Rights of Women** (١٧٩٢) لماري ولستونكرافت **Mary Wollstonecraft** **ورسائل عن المساواة**

---

(١) ان joujssance كلمة فرنسية تدل على « اللذة » خاصة « اللذة الجنسية ، والمتعة » · ويميز رولان بارت فى لذة النص (١٩٧٣) بين كلمة plaisir (اللذة) وكلمة jouisasnce · (المتعة) ، ترجمة ريتشارد ميللر (New York Hill and Warg, 1975) · وفى « حواشى النص » فى هذا العمل يلاحظ ريتشارد هوارد « أن اللذة حالة بالطبع · والمتعة فعل ، وانه لا يجب أن نبوح بأى منهما فى ثقافتنا ، انهما أبعد من الكلمات » (VI) ،

Letters on Equality (١٨٣٨) لسارة جريمك Sarha Grimke ، وسينيكا يسقط «اعلان العواطف» Seneca Falls « Declaration of Sentiments » (١٨٤٨) لاليزابيث كادى ستانتون Elizabeth Cady Stanton و « خطابان الى الهيئة التشريعية لولاية نيويورك two « Address (es) to the New York State Legislature » (عام ١٨٥٤ وعام ١٨٦٠) لسوزان ب. أنتونى Susan B. Anthony واخضاع النساء The Subjection of Women (١٨٦٩) لهاريت تايلور Harriet Taylor (بالاشتراك مع جون ستيوارت مل John Stuart Mill) ، وعالم من صنع الرجال ، أو ثقافتنا المتمركزة حول الذكر The Man-made World, or Our Androcentric Culture (١٩١١) لشارلوت بيركين جيلمان Charlotte Perkin Gilman مجرد أمثلة قليلة للأحاديث الانجلو - امريكية القوية والمعقدة والغنية التى ظهرت فى القرن التاسع عشر . وتواصلت هذه الأحاديث بطريقة مختلفة فى الأدب أيضا ، حيث اجتاحت عوالم النساء فى القرن التاسع عشر عددا من الكتاب مثل هنرى لويس Henry Lewis ، وناثانيل هوثورون Nathaniel Howthorn ، وهنرى جيمس Henry James الذين دقوا بصور متنوعة جرس الانذار ضد « المؤلفات التافهات Scribbling women » .

لم ينظر أحد لكتاباتهن ، كانت مجرد أحاديث . كانت جزءا من اثارة سياسية مختلفة تسعى الى تحسين الأحوال الاجتماعية والاقتصادية للنساء والى حصول الأنثى على حق التصويت . ومع اكتساب النساء حق التصويت ، عام ١٩٠٢ فى استراليا ، وعام ١٩٢٠ فى الولايات المتحدة ، وعام ١٩٢٨ فى بريطانيا ، كانت قد انتهت الموجة التى كانت تدعى أحيانا « الموجة الأولى first wave » للتنظير الأنثوى الحديث فى البلاد الناطقة بالانجليزية .

لم تتوقف النساء ، بالطبع ، عن الحديث فى قضايا الأنوثة . لنذكر فقط بعض الشواهد القليلة كأمثلة : تأمل فرجينيا وولف Virginia Woolf لمكانة المرأة الأدبية فى حجرتها الخاصة A Room of Her Own (١٩٢٨) ، وحملة مارجريت سانجر Margaret Sanger ضد القيود القانونية على حق المرأة فى تنظيم النسل ، وتفسير سيمون دى بوفوار Simone de Beauvoir الوجودى لخضوع النساء فى الجنس الثانى The Second Sex (١٩٤٩) . تم مع هذا ، تهميش معظم هذه الأحاديث أو امتصاصها ضمن خطابات أخرى - خطابات الأدب ، والأسرة ، والفلسفة ... الخ . ومع أن

التناقض فى النزعة الانســـانية الليبرالية بين مبدأ الحقوق الطبيعية والاضطهاد القانونى للمرأة قد بدا أنه حل باكتساب النساء لحق التصويت الا أن التساؤل عن هذا الحل تطلب تغيرا ابستمولوجيا آخر فى الفكر الاجتماعى الغربى • وقد أعاد هذا التغير المرأة ، كمشكلة وكمتحدثة تثير مشكلة ، الى الخطاب بطريقة لها دلالتها •

ويرجع هذا التغير فى الاجماع الثقافى الى حركات التحرر المتنوعة بعـد الحرب العـــالمية الثـــانية ـ الحقوق المدنية ، والتحرر الجنسى ، والنشاط المعادى حرب فيتنام فى الولايات المتحدة ، ومعاداة المؤسسة ، بما فى ذلك الأعمال المعادية للنشاط النووى فى أوربا ، وحركات الاستقلال فيما أطلق عليه العالم الثالث • فى بلاد مختلفة ، وفى سياقات مختلفة ، وبنظريات وشعارات وأهداف مختلفة ، تطوعت النساء للعمل الاجتماعى بصور متنوعة ، ليكتشفن أن الحريات التى توصلن اليها لم تتضمن بالضرورة التحرر من الاضطهاد على أساس الجنس sex • وقد وجدن بتعبير ستوكلى كارميكل Stokely Carmichael قائد الحركة الراديكالية للحقوق المدنية الأمريكية ، أن « الوضع الوحيد للنساء فى [تلك الحركات] هو الانبطاح » • وهكذا ، فى تكرار لخبرة من نادين بمنح المرأة حق التصويت فى القرن التاسع عشر واللائى أسسن اتحادا مع أنصار مبدأ الغاء العبودية حين تم التخلى استراتيجيا عن برنامجهن ، تراجع عدد كبير من نساء الموجة الثانية ذوات الميول السياسية عن « خدماتهن » لليسار الراديكالى وبدأن الحديث عن الاضـطهاد على أساس النوع ، وبنـــائه (مرة أخرى) كموضوع استطرادى •

ينبثق الخطاب من الخصـــائص السطحية للخطابات الأخرى ومن مؤسساتها • وكما ذكرنا فقد جمعت الموجة الثـــانية للنزعة الأنثوية second wave feminism (خاصة فى الولايات المتحدة) تيمات وتصورات وقيما من النزعة الانسانية المسيحية ومن ليبرالية القرن التاســـع عشر وحركات التحرر السياســـية والاجتماعية فى القرن العشرين ، وأعادت تاليفها • بالاضافة الى هذا ، ارت المرأة ، نتيجة لثلاثة أجيال من التعليم الجامعى ، صـــالحة للعمل المهنى (الصـــحافة ، الطب ، التدريس : الكتابة ••• الخ) مثلما هى صالحة للعمل المنزلى • وقد أصبح وضع هؤلاء النسوة ، نتيجة لتطور الظروف ، أفضل من وضع أسلافهن لأنهن أصبحن يتكلمن من موضـــع الســـلطة • كان **القـــوة الخفية للأنوثة** The Teminin eMystiyre (١٩٦٣) لبيتى فريدان Betty Friedan وهو كتاب صور اضطهاد المرأة كأم وزوجة فى الضواحى ، من أكثر الكتب رواجا وقد اختير وقدم فى الصحف والمجلات والتليفزيون • وفى

السبعينيات استفادت حملة النساء المعاديات للأدب الاباحى من الظروف لنشر الرأى الذى يرى أن « الأدب الاباحى نظرية ، والاغتصاب تطبيق لها » · وفى عام ١٩٧٢ ، تأسست مجلة Ms فى الولايات المتحدة ، وهى مجلة أنثوية ذات توجه ليبرالى ·

ومع هذا ، كانت الجامعة فى وضع أقوى للحديث من مركز سلطة ، لحديث يسمع ، لأنه أقل استعدادا للخضوع · وفى مجال الأدب ، راج العرض الريادى الذى كتبته كيت ميليت Kate Millett بعنوان **السياسات الجنسية** Sexual Politics (١٩٧٠) لكراهية النساء فى أعمال د· هـ· لورانس D. H. Lawrence ، وهنرى ميللر Henry Miller ، ونورمان ميلر Morman Mailer ، وهو فى الأصل أطروحة فى علم الاجتماع · وشكلت **رابطة اللغة الحديثة** The Modern Language Association وهى الهيئة المهنية لمدرسى الانجليزية واللغات فى الجامعة ، لجنة رابطة اللغة الحديثة MLA لدراسة وضع المرأة (١٩٧٠) ، وأصدرت سلسلة **دراسات الأنثى** Female Studies فى سبعة مجلدات تتضمن خلاصة عدد من الأبحاث والمقالات عن قضايا المرأة · وبانتهاء السبعينيات ، كانت مقررات دراسات المرأة سمة راسخة (مع أنها أخذت شكل الجيتو) فى برامج الجامعة · وصدرت بعض الدوريات الأنثوية المتخصصة مثل Signs (١٩٧٥) ، و Hecate (١٩٧٥) ، و mtf (١٩٧٨) · ونشأت بعض التعاونيات ودور النشر النسائية المستقلة مثل Virago (١٩٧٣) و Women's Press (١٩٧٧) · وبدأت دور النشر الرئيسية ، فى صحوتها ، فى تشجيع نقد الأنوثة ونظرية الأنوثة ، وقدمت عددا من سلاسل الدراسات التى كرست لهذه الموضوعات · وبانتهاء الثمانينيات انتقل الخطاب الأدبى الأنثوى الى المركز فى الأحاديث المهنية حتى ان أقوى انطباع لمعلق **محطة واشنطن** فى مؤتمر رابطة اللغة الحديثة MLA عام ١٩٨٩ كان سيادة الجلسات المخصصة للنوع gender .

لكن المرحلة الرئيسية فى رابطة اللغة الحديثة MLA ليست بالضرورة مؤشرا حتميا للنجاح ، لأن تنظير الأدب الأنثوى ليس مجرد بويطيقا ، انه مشروع سياسى أيضا ، وبصورة أكثر دقة ، انه بويطيقا ذات سياسات واضحة بدل أن تكون ضمنية · انه يسعى الى فهم التراكب ، وتداخل النوع ، والنصى textuality والقوة الاجتماعية ليغير البنيات والعمليات التى تضر بالنساء · ان الافتراضات والمناقشات والملاحظات التى تطرح فى غرفة دراسات النوع تحتل ، حتى الآن ، مكانة ضئيلة فى العالم الاجتماعى الأوسع ، أو حتى فى الكثير من غرف الدراسة الأخرى ·

بالاضافة الى هذا ، استمرت النساء فى المهن الأكاديمية (وفى المهن الأخرى) فى الحصول بصورة منتظمة على أجور ومراكز أقل مما يحصل عليه نظراؤهن من الذكور ٠ ان الاضطهاد على أســاس النوع مرحلة رئيسية فى النظرية ولكنها لم تستطع أن تغير بنياته بصورة جوهرية ٠ قد نفهم هذا التناقض فى حرفة الأدب ، بين ازدهار التنظير الأنثوى والشروط الواقعية لخبرة النساء فى حياتهن الاجتماعية والعملية ، على أساس أن فكرة التغيير تســبق دائما التغيير ذاته ٠ وبصورة أكثر تشاؤما ، يمكن أن نرى هذا التناقض باعتباره نتيجة لانكسار الاجماع النظرى فى الحرفة أثناء السبعينيات ، الانكســار الذى أدى الى نمو النظريات والتنظير (كما يعكسه هذا الكتاب) والى قبول التعددية ٠ وفى هذه الظروف ، تخف حدة التحدى فى تنظير الأدب الأنثوى باعتباره مجرد تنظير ضمن عدد من الاختيارات النظرية المتاحة ٠

تردد صدى هذه التعددية pluralism فى نظرية الأدب الأنثوية أيضا ٠ ليس لمجرد وجود عدد من نظريات الأدب التى تغرى الأنثويات feminists [أنصار النزعة الأنثوية] ، ولكن ، أيضا ، لوجود نزعات أنثوية عديدة ، تتمايز بتحليلاتها المختلفة لآلية الاضــطهاد الاجتماعى للنساء ٠ وقد أدى هذا الى ظهور نزعات أنثوية أدبية متنوعة ، تشمل تساؤلات السحاقيات والملونات وتوسع مدى اهتمام الأنثوية من التمييز الجنسى sexism الى التمييز ضــد الجنســية المثلية وضــد العرقية racism ٠ ومع هذا ، لم يفهم هذا التعدد الصوتى Poly-vocality فى تنظير الأدب الأنثوى كتسوية ليبرالية ٠ وبدل هذا قيم (اكتسب قيمة) كتنوع ضرورى ومنتج للخواص ، وكخطاب ، ومناقشة للافتراضات الانطولوجية والأخلاقية والسياسية والجمالية الضمنية والواضحة التى تشكل اى مشروع نظرى ٠ انه اضفاء للقيمة يعبر بوعى عن ادراك أنه خطاب صــامت وغير مســموع لأنه لا ينتسب لأى موقع ســلطوى للخطــاب ٠

ان هذا التعدد الصوتى يجعل من الصعب تصــوير نزعة الأدب الأنثوية تصــويرا واضحا فى مقدمة موجزة ٠ ومع هذا ، تتضــمن التوجهات النظرية المتنوعة تصورات وتيمات مشتركة ٠ يرى فوكو أن هذه الاطرادات ، التى يدعوها « استراتيجيات » ، شرط من الشروط الأربعة لتشكيل الخطاب ٠ أشرنا من قبل الى شرطين : تشكيل موضوع التنظير ، أى طبيعة الكتابة والقراءة التى تحمل خصائص النوع gendered وتوفر المؤسسات التى يمكن الكلام عن طريقها ، الجامعة مثلا ٠ وخطابه الرابع هو التعبيرات البلاغية أو الأسلوبية ، ويوضحه مفهوم الأنثوية

المشترك الذى يرى أن المناقشات المنطقية / الخطية والتلفظ الموضوعى / التعميمى ذكرية ، وتستخدم حيلا بلاغية مختلفة تماما ٠

ان التصورات الاستراتيجية الثلاثة فى التنظير الأنثوى هى الصور البطريركى ، ونظام الجنس ـ النوع sex-gender system ، ومركزية القضيب pallocentrism ٠ والتيمات التى تتكرر هى الصمت ، والأم ، والاختلاف ، والنشاط الجنسى/الرغبة ٠ ونفحص ، فيما يلى ، هذه التصورات الثلاثة لتوضيح الاطرادات التى تحدد العبارات المتفرقة فى نزعة الأدب الأنثوية كخطاب ، فى مواجهة نظرية متماسكة ٠ ومن ثم نقوم بدمج ثلاث « مدارس » لبويطيقا الأنوثة أو ثلاثة توجهات ، لنحدد دور هذه التيمات المشتركة فى مختلف النزعات الأنثوية ، ونحافظ فى الوقت نفسه على اختلافاتها ٠

تدل كلمة بطريركى ، التى تعنى حرفيا « يسيطر الاب عليه » ، على أى مجتمع يمسك فيه الذكور بميزان القوة بصورة منظمة ، وتخضع لهم النســـاء بصورة منظمة ٠ والادراك الأنثوى يرى أن ثقافتنا بطريركية أساسا ٠ وتؤكد المبادىء اليهودية والمســـيحية أننا جميعا تحت رحمة الرب ، أى أننا جميعا أطفاله ـ لكنها تؤكدّ أيضا أن المرأة أشبه من الرجل بالطفل ٠ وتؤكد مبادىء النزعة الفردية الانسانية الليبرالية أننا جميعا كائنات متميزة ، وأخلاقية وعقلانية ـ لكن البعض منا يمتلك من هذه الخصائص أكثر مما يمتلك الآخرون ٠ حصلت المرأة ، على مدى القرن الأخير ، على حق التصويت ، والتمتع بخصائص متميزة ، وحق الحصول على الطلاق ، والوصاية على الأطفال ، واختيار وســـائل منع الحمل والاجهاض (بصورة أقل تأكيدا) ، ودخول مجالات العمل بأعداد مهمة (ان لم يكن فى أوضاع مهمة) ٠ وصحيح أيضا أن الحالة الاجتمـاعية للمرأة الغربية البيضاء (على الأقل) التى تنتمى للطبقة المتوسطة قد تحسنت منذ الحرب العالمية الثانية ٠

ومع هذا ، يقع عمل المرأة فى مجال الانتاج ضمن الخدمات الصناعية الأقل أجرا (النظافة ، التمريض ، التدريس ، السكرتارية ٠٠٠ الخ) ، أو يتركز فى قاع سلم الأجور المهنية (لأن المرأة ، كما يفترض ، سوف تترك العمل لتتبع مسيرة الزوج فى مكان آخر أو لتنجب أطفالا) ٠ وفى الوقت ذاته ، تبقى وظيفة المرأة التناسلية والمنزلية (درب مزدوج) ـ حمل الأطفال وتنشئتهم ، ورعاية الأسرة ، تبقى بلا قيمة ، وغير مدفوعة ولا يجب ذكرها ٠ وقد يكون الأقل تغـــيرا هو نشـــاط المرأة الجنسى ورغبتها ، وهو نشاط يحكم ويشيد بوسائل تخدم بطريقة قابلة للجدل

الرجال بدل أن تخدم النســاء • وفى ظل هذه الشروط تعيش معظم النســاء ، انهن ، كمــا يذكر عنــوان أحد كتب جوليت متشــيل Juliet Mitchell ، « وضع المرأة Woman's estate » — فى وضع يورثه النظام البطريركى •

تقوم مختلف مدارس النظرية الأنثوية السياسية (فى مقابل النظرية الادبية) باساليب متنوعة لتفسير آليات وضع المرأة والاضطهاد الاجتماعى الذى تعانيه • تتصور النزعة الأنثوية الليبرالية أن النساء متساويات مع الرجال أخلاقيا وذهنيا ، ولكن تنقصهن فرصة الوصول الى المؤسسات الاجتماعية التى تمكنهن من التطور الذاتى • وتركز النزعة الأنثــوية الماركسية على طريقة تنظيم الرأسمالية الصناعية لعمل النساء ، وتؤكد فى أيديولوجيتها عن الأسرة والأمومة على أن النساء يقمن بارادتهن بالقيام بالوظيفة التناسلية بحمل الجيل التالى من العاملين وتنشئته بدون أجر ، وبالمثل ، يقمن بالعمل المنزلى برعاية الجيل الحالى بدون أجر ، ويقمن بالأعمال ضئيلة الأجر لتوفير قوة عمل رخيصــة يمكن تحريكها فى الاقتصاد وخارجه ، حسب الضرورة • وتؤكد النزعات الأنثوية الأمريكية الراديكالية والانفصالية على أن الآلية الجوهرية لاضطهاد النساء لا تكمن فى فرصة النساء أو معالجة أعمالهن ولكنها تكمن بالاحرى فى الهويات الاجتماعية الأنثوية والذكرية التى يقدمهــا المجتمع • وتصف النزعة الأنثوية الانجلو — أمريكية فى التحليل النفسى كيفية انتاج تلك الهويات فى ممارسات تنشئة الأطفال • وتتأمل النزعة الأنثوية الفرنســية فى التحليل النفسى كيفية انتاج تلك الهويات فى العمليات اللغوية التى تتم فى كل من المجتمع والنفس • يمكن لهذه القائمة بالنزعات الأنثوية أن تتسع وأن تتقن • انها ، فى الواقع ، تذكرنا بحقيقة مهمة ، حقيقة أن بويطيقا الأنوثة لا تتأسس على النظريات الجمالية فقط ، ولكنها تتأسس أيضا على النظريات السياسية التى تحلل ما يوجد فى المجتمع من تلك الأنظمة البطريركية الاجتماعية ، والأيديولوجية ، والسياسية والقانونية ، والاقتصادية ، تلك الأنظمة التى تستثنى النساء من القوة ، ومن فرص أن يتحكمن فى حيواتهن •

أحد هذه الأنظمة هو « نظام الجنس — النوع » ، وهو مصطلح ابتكرته جايل روبن Gayle Rubin فى « **التجارة بالنساء : ملاحظات حول « الاقتصاد السياسى • للجنس** » (فى **Toward an Athropology of Women**, Ed. R. Reiter 1975) ومع أن هذا التصور كان موضــعا للتساؤل والتعديل (انظر ، مثلا ، **Australian Feminist Studies** العدد العاشر ، صيف ١٩٨٩) ، الا أنه كان له تأثير قوى ويبقى منتجا بصورة

أساسية • تشــير كلمة « الجنس sex » فى تلك العبارة الى الحقيقة البيولوجية للأنوثة والذكورة ، الى حقيقة وجود شكلين للنوع الانسانى يتمايزان باختلاف فى فسيولوجيا التناسل • وتشــير كلمة « النوع gender » الى أدوارهما الاجتماعية والى الهويتين السيكولوجيتين اللتين ندعوهما « الأنثوية » و « الذكرية » ، والى فهمنا الحى لمعنى أن تكون امرأة أو رجلا • وأخيرا ، تشير كلمة « نظام system » الى العمليات والمؤسسات الثقافية التى تربط بين الجنس والنوع ، وهكذا نفهم أن هوية الجنس تحدد هوية النوع : النساء الحقيقيات اناث ، والرجال الحقيقيون ذكور • ومن ثم ، تكون وظيفة نظام الجنس ـ النــوع غرس الحقيقــة البيولوجية للاختلافات الجنسية فى المعانى الثقافية للأنوثة والذكورة • وبتعبير بعد البنيوية ، تكون وظيفته بناء الجســم كدال على المعانى الثقافية •

وتدعم قرون من الفكر الدينى والفلسفى والعلمى والأدبى فكرة أن الجنس sex يحدد النوع gender • ونتيجة لهذا ، أصبحت هذه الفكرة اعتقادا عاما لسببين على الأقل : أولا : لأن الثقافة تدمج معانيها فى شيء طبيعى (أجسامنا فى هذه الحالة) ، وتبدو هذه المعانى هبة من الطبيعة بدل أن تبدو من بناء النشاط الانسانى • ثانيا : لأننا ولدنا فى نظام ، يبقى غالبا غير محسوس بالنسبة لنا ، وتعلمنا أن تكون اناثا أو ذكورا قبل أن نتعلم هاتين الكلمتين أو دلالتهما • وبهذه الطريقة ، تكون المعانى الثقافية التى تبدع فى نظام الجنس ـ النوع ، كما يمكن أن يقول أحد البنيويين ، ذات خصائص طبيعية naturalised أى انها تتنكر فى صورة الحقائق الطبيعية • ومع هذا ، يؤكد تصور نظام الجنس ـ النوع (فى مختلف انعطافاته النظرية كلها) أن الترابط بين الجنس والنوع ترابط اعتباطى ، من نتاج الثقافة • تقدم الطبيعة الأساسات والمواد التى تشيد النوع : أعضاء التناسل الجنسية وعمليات التناسل من حيض ، وتبويض ، وجماع ، وقذف ، واخصـــاب ، وحمل ، وانجاب • لكن النشاط الانسانى الموجه ثقافيا ـ أى ، نظام الجنس ـ النوع ـ يحول هذه الأساسات والمواد الطبيعية الى شكلين من أشكال الثقافة هما الذكورة والأنوثة ، مع الأشكال التى لها علاقة بهما : اشتهاء الجنس المغاير ، والحب الرومانسى ، والأمومة • وباعادة صياغة عبارة سيمون دى بوفوار (٢٩٥) ، نولد أنثى female وذكرا male ، ونصبح أنثوية feminine أو ذكريا masculine .

ان التوكيد الأنثـــوى الراديكالى على مفهوم أن الأنوثة والذكورة بناءان ثقافيان ، يشبه المفهوم الماركسى الذى يرى أنهما أســـاطير أو

أيديولوجيات . ومع هـذا ، تتميز الصياغة الماركسية بتأكيد أن هـذه المعتقدات والقيم لا تنفصل عن الحياة الاجتماعية ، ولكنها بالأحرى تعاش - تنغرس فى أقوالنا وأفعالنا ، دون أن يكون لها وجود آخر . ويسمح هذا الفهم بتعريف أدق لنظام الجنس - النوع . انه يتكون من تلك الأنظمة التى تطبع المعانى الأيديولوجية للأنوثة والذكورة فى أجسام الأفراد البيولوجيين / السيكولوجيين وفى عقولهم ، بواسـطة ممارسـات ومؤسسات خاصة ، حتى يمكن ابداع علاقة اجتماعية معينة وصونها . والشعر ، فى التنظير الأنثوى ، أحد تلك الممارسات المؤسسية .

ان مفهوم نظام الجنس - النـوع الذى أمدنا به التفكير الأنثوى الأمريكى الراديكالى يتواءم الى حـد ما مع مفهـوم مركزية القضيب Phallocentrism فى النزعات الأنثوية الفرنسـية بعد - البنيوية والتفكيكية . ومع هذا ، بينما لا يقدم نموذج نظام الجنس - النوع فكرة دقيقة عن كيفية قيام التصوير (أو النصبة) بدوره كنظام من الأنظمة الاجتماعية التى تنتج هويات النوع ، الا أن المقاربات الفرنسية تقدم تلك الفكرة ، بوسائل مختلفة . تستشهد هيلين سكسوس Hélène Cixous فى **المرأة المولودة حديثا** The Newly Born Woman بمركزية القضيب فى قائمة من المصطلحات الزوجية :

الايجابية / السلبية ،

الشمس / القمر ،

الثقافة / الطبيعة ،

النهار / الليل ،

الأب / الأم ،

الرأس / القلب ،

العقلانى / الحسى ،

العقل / العاطفة .

الشكل ، المحدب ، الخطوة ، التقدم ، البذرة ، الارتقاء .

المادة ، المقعر ، الأرض - التى تدعم الخطوة ، الوعاء .

الرجـل

المـرأة (٦٣) .

تفصح هـذه القائمـة بوضوح عن تصـور ثقافتنا لاختلاف النوع ، وليست لدينا مشـكلة فى معرفة النتيجة النهائية التى توصلت اليها

سكسوس · وتوضح ، فضلا عن هذا ، أن تلك التصورات مغروسة فى اللغة ، وتمتد الى التصوير representation والأدب · وتخبرنا ، أخيرا ، عن كيفية انتساب كل من الأنوثة والذكورة لبعضهما فى كل زوج من تلك المعانى المتقابلة : السلبية غياب الايجابية ، والطبيعة غياب الثقافة ، وهكذا الى آخر القائمة ، الى أن نصل الى مفهوم أن الأنوثة غياب الذكورة · وبهذه الطريقة يرى مفهوم مركزية القضيب الذكورة والأنوثة باعتبارهما متكاملتين : اذا تزاوجتا ، تنتجان وحدة (ذكرية) كاملة ·

ومع هذا ، لا يشترك كل زوج من المصطلحات فى علاقة التبادل أو المساواة · ان المصطلح الأول له الأولوية والقيمة الأعلى فى كل حالة : الأب بطريقة ما أفضل من الأم ، والعقلانى أفضل من الحسى ــ وهكذا الى آخر السلسلة ، الى أن نستنتج بطريقة ما أن الرجل أسمى من المرأة وبطريقة ما أكثر انسانية (أو أنه فى الحقيقة يشبه الرب) منها · وهكذا تبنى اللغة والتصـــوير العلاقة بين الذكورة والأنوثة بناء تراتبيا : انه متقدم وكامل ، وهى « نقص معين فى الصفات » ، كما يقول أرسطو ، أو « رجل ناقص » ، و « كائن ثانوى » بتعبير القديس توما الأكوينى ·

أعادت دى بوفوار فى مقدمتها **للجنس الثانى** **The Second Sex** تقديم هذه التعريفات « للمرأة » ، تلك التعريفات التى قدمها فلاسفة كبار من العصور القديمة والعصور الوسطى · فى هذا العمل ، تستخدم دى بوفوار المصطلحات الوجودية فى تعريف ثقافتنا للطبيعة اللاتبادلية والتراتبية فى العلاقة بين الذكورة والأنوثة · « هو » فاعل أو ذات ، و « هى » مفعول أو لا ــ ذات non-self : أى أنها شىء آخر · ان لمغايرة (كونها شيئا آخر) « المرأة » دورا من مساواة الذكورة بالانسانية ، وتجعلنا لغتنا ، بالتالى ، نتكلم عن الرجل mankind بدل أن نتكلم عن الانسان humankind ، ونستخدم ضمير المذكر « هو » « he » بصــــورة عامة للتعبير عن كل من الرجل والمرأة · وتشير هذه الاستخدامات الى عادة فى التفكير ، تشير الى « Phallocentrism » التى تعنى حرفيـــا مركزيــــة القضــــيب The centrality of the phallus ، رمز قدرة الذكر · الرجل مركزى ، والمرأة هامشية ، الرجل جوهرى ، والمرأة مكملة ، الرجل مقدم وأساسى ، والمرأة ثانوية : « **الجنس الثانى** » ، دى بوفوار ·

ان تصور نظام الجنس ــ النوع تصور اجتماعى أساسا ، بينما تصور مركزية القضيب تصور فلسفى وأدبى أساسا · وتشير الاختلافات بين هذين التصورين المرتبطين الى ثلاث مجموعات فى تنظير الأدب الأنثوى : التاريخية الاجتماعية الأمريكية ، والتحليل النفسى / التفكيك الفرنسية .

والماركسـيـة / الاشتراكية البريطانية (تحدد الهويات الجغرافية لكل مدرسة مكان نشأتها أو نفوذها ، انها لا تعنى أن النزعة الأنثوية الفرنسية لم تنشأ على أيدى الأمريكيين أو أن التاريخية الاجتماعية لم تنشأ على أيدى المنظرين البريطانيين ••• الخ) • تربط نظرية النص الأمريكية السياسات الليبرالية أو الراديكالية **بنقد جديد** يحمل خصائص تاريخية **historicised New Criticism** • أى أنها تحلل الأوجه الشكلية والدلالية للنصوص المفردة تحليلا نموذجيا لنكشف الوسائل التى تعبر بها عن القيم البطريركة فى المجتمع ، أو عن المقاومة والحساسية المركزتين حول المرأة • وتوضح أعمال الناقدة الأمريكية ايلين شوالتر Elain Showalter هذا التوجه • انها تكشف فى كتاب **A Literature of Their own** (١٩٧٧) ، « تقليدا أدبيا أنثـويا فى الرواية الانجليزية » يعبر عن « ثقافة فرعية subculture فى اطار مجتمع أوسع » ، ثقافة فرعية تكونها النساء « متوحدة بالقيم ، والتقاليد ، والخبرة ، والسلوكيات التى تمس كل فرد » (١٢) • وترى أن هذا التقليد نشأ على ثلاث مراحل : الأولى ، الأنوثة feminine وآمنت النساء فى هذه المرحلة بقيم مركزية القضيب وسعين الى المسـاواة مع الرجال ، الثانية ، المرحلة الأنثوية feminist وفيها تبينت النساء أخطاءهن ، والثالثة ، مرحلة الأنثى female ، وفيها اعتبرت النساء موضوعا أصيلا فى الفن • ويتولى مقال آخر « **النقد الأنثوى فى البرية Feminist Criticism in the Wilderness** » (١٩٨١) ، تنظير هذا المفهوم ذى النشأة التاريخية ، مفهوم ثقافة النساء الفرعية بالاعتماد على تصور « المجموعة الخرساء muted group » فى أعمال عالمى اجتماع من اكسفورد هما ادوين Edwin وشـيرلى اردنر Shirley Ardener .

وبالمثل ، تنتقل شـوالتر فى « **باتجـاه بويطيقا انثـوية** » **«Towards a Feminist Poetics»** (١٩٧٩) لتنظر الممارسة النقدية التى تنضـمنها المقـاربة التاريخية الاجتماعية بابتكار مصطلحين : الأول ، « النقد الأنثـوى feminist critique » ، ويشـير الى قراءة تدرك النوع وتكشف الافتراضات والقوالب والقيم البطريركية ، والثانى ، « ناقدات النسـاء gynocritics » ، ويشير الى قراءة تدرك النوع وتركز على النساء اللائى يكتبن عن خبرة النساء • ويتعارض المنهجان كلاهما مع ما تدعوه مارى ايلمان Mary Ellmann « النقد القضيبى Phallic criticism » فى **افكار حول النساء Thinking About Women** (١٩٦٨) ، أى النقد الذى يصور بصورة غير ملائمة كتابات النساء بالجنس والنوع ، أو يتجاهل الكاتبات تجاهلا تاما ، أو يمحو خصوصية خبرة النساء وكتابتهن فى عبارة عامة •

توضح آراء شوالتر المؤثرة تأثيرا حقيقيا ، اذا تأملناها ككل ، المشروعات الثلاثية للنزعة الأنثوية فى الأدب الأمريكى : استعادة كتابات النساء التى « فقدت » فى عمليات النقد القضيبى ، واعادة قراءة الأعمال التى مجدها النقد القضيبى من وجهة نظر تركز على المرأة (مقاربة « تصورات النساء ») ، والتمتع بكتابة تركز على المرأة وترسيخ تلك الكتابة . انه مشروع تناقش أهدافه مبادىء الأدب وتوسع مداها ، وتمنح النساء ـ المجموعة الخرساء ـ فرصة مساوية ليتكلمن عن خبراتهن .

ان النزعة التاريخية الاجتماعية الأمريكية ، من المنظور النظرى للنزعة الأنثوية الفرنسية ، نزعة امبيريقية تافهة : بيولوجية ، وجوهرية ، ومثالية (انظر ، مثلا كتاب توريل موى Toril Moi الواسع الانتشار **Sexual/Textual Politics** (١٩٨٥)) . تشير هذه المصطلحات التى يساء استخدامها أكاديمياً الى الافتراضات المختلفة للنزعتين الأنثويتين عن طبيعة النص الأدبى ، والتأليف ، والاختلاف الجنسى . وترى الناقدات الأمريكيات من أمثال شوالتر Showalter أن النص **انعكاس** لمعنى أو لواقع سابق ـ لخبرة مؤلفه السابقة (الاجتماعية ، والعاطفية ، والسيكولوجية ... الخ) . ومن ناحية أخرى ، لا تتكلم المنظرات الفرنسيات أو اللائى يشبهن موى Moi عن نصوص منفصلة ، ولكن يتكلمن عن الكتابة ، عن écriture . **انهن يفترضن بالاعتماد على بنيوية** سوسير ، وتفكيك دريدا ، والتحليل النفسى اللاكانى Lacanian psychoanaysis ، أن اللغة تشكل الواقع الانسانى ، أن الثقافة تطبع باللغة (أو بالتصوير) الهويات الاجتماعية والجنسية فى أجساد الأفراد البيولوجيين / الاجتماعيين وفى عقولهم . وبالتالى ، لا يكون النص انعكاسا لمعان سابقة ، ولكنه بالأحرى جزء من عملية لا تنتهى أبدا لبناء معانى حيواتنا . وبناء على هذا ، لا ينشأ المعنى فى ذهن « مؤلف » ويتدفق منه ، مؤلف يتسامى بالتاريخ بهذه الوسيلة وبدلا من هذا ، تتدفق المعانى الثقافية المتضاربة خلال الكائنات الاجتماعية التى تعيد انتاج التاريخ وقد تغير مساره . وبتعبير آخر ، تستبدل النزعة الأنثوية الفرنسية مفهوم بعد البنيوية للمؤلفة « كذات متكلمة » غير منسجمة سيكولوجيا وغير مركزية ميتافيزيقيا ، بالمفهوم الجوهرى الانسانى لها « كذات » عامة متماسكة سيكولوجيا وميتافيزيقيا .

استجمعت النزعة الأنثوية الفرنسية قوتها فى السبعينيات ، وتم تنشيطها بنموذج الأنثويات الأمريكيات وتمرد مايو ١٩٦٨ ضد الديجولية والمؤسسات الفرنسية . وحددت دورها منذ البدايات الأولى بفحص « الاختلاف الجنسى » الذى ينشأ ويشيد ، كما بالنسبة لمعنى النص ،

باللغة والكتـــابة • واتضـــحت هذه البؤرة بأعمـــال لوس اريجراى Luce Irrigaray ، التى نقلت مثـــل أعمـــال هيلين سكســـوس Hélène Cixous وجوليا كريستيفا Julia Kristeva الى البلاد الناطقة بالانجليزية فى مقتطفات مثل مقتطفات ايلين ماركس Elaine Marks وازابيل دى كورتيفر Isabelle de Courtivron بعنوان **النزعات الأنثوية الفرنسية الجديدة** New French Feminisms (١٩٨٠) ، وعروض مثل عرض كتـــاب Sexual/Textual Politics لتوريل موى Toril Moi ، وكتـــابات جين جالـــوب Jane Gallop ، واليس جاردن Alice Jardine ، ومارى جوكوب Mary Jacobus ، وأخريات •

تقـــرأ اريجراى Irigaray ، فى **منظـــار المرآة الأخـــرى** Speculum of the Other Woman (١٩٧٤ ، ترجم الى الانجليزية عام ١٩٨٥) ، النصوص العظيمة لأفلاطون وفرويد وعدد آخر من الفلاسفة الغربيين ، تقرأ من الداخل ، لا تقرأ ما يقـــال فقط ، لكنها تقرأ أيضا النغمة والتناقضـــات والمســـتبعد والمكبـــوت ـ تقرأ « البقع المظلمة Blind spots » • وينصب اهتمامها على فرضيات الفكر الغربى وتصوراته الأسطسية ، وهدفها أن نوضح أن « اقتصاده الممثل » يعكس فقط ذاتية ونشاطا جنسيا واحدا ـ ذكريا • وتدعم « المرأة » هذه الذاتية وهذا النشاط الجنسى ، بالعمل كموضوع للتأمل والنظر ، كالسر والمرآة • انها » تصور (كما تحدد قائمة سكسوس Cixous) فى ثلاث وسائل ، كلها تكبت تميزها : اما « أنها » تشبه الرجل تماما (انسانة عاقلة ، أخلاقية) وتختفى خصوصيتها فى هذه الحالة ، أو أنها لا تشبهه (طبيعية ، لا عقلانية / حدسية ، لا أخلاقية / مغوية) ، ولا تكون فى هـــذه الحـــالة انسانة كاملة بطريقة أو بأخرى • أو أنها مكملة للرجل (زوج ، أم ، انعكاس) ، وتكون فى هذه الحالة اسقاطا للذكورة على تعريف الذات • والنتيجة هى تلاشى اختلاف الأنثى واستقلالها مهما يكن تنوع التصوير المستخدم • وهذا النظام التصويرى يشتق ، بمصطلحات اريجراى ، بواسطة « الرغبة فى المثل ، فى المطابق للذات ، الذات (و as) مثيل ، ومرة أخرى فى المتشابه ، الأنا المتغيرة ، وبايجاز ، الرغبة فى الذاتى ••• المتجانس ••• ان الذكر يسود الاقتصاد التصويرى » (٣٦) •

يتلاشى فى هذا الاقتصاد التصـــويرى استقلال الأنثى ونشاطها الجنسى ـ اختلاف الأنثى ـ : البقعة المظلمة فى قصة مركزية القضيب ، القصة القديمة نفسها • ان الآلية الأساسية هى كبت الأم القضيبية أو الجنسية • تصور الأم باعتبارها لا جنسية ، عذراء ، مثل مريم ، ترغب فقط فى ابن تغذيه باللبن والدموع : انه قدر المرأة الأسمى وسلعتها

العظمى . ويوصف هذا التصـــور فى النزعة الأنثوية الأمريكية بعقدة مريم / البغى the madonna/whore complex . لكنه فى تحليل اريجراى ليس مجرد عنصر قابل للمعالجة فى سيكولوجيا الذكورة . بالأحرى ، ان استبعاد نشاط الأنثى الجنسى واستبعاد اختلافها فى أســطورة الأم « حركة » تنشأ عن اسقاط مركزية القضيب على تعريف الذات ، ـ وتأسيس نظامها التصويرى . انه يتخلل اللغة والثقافة ولذا تعتقد فيه النساء مثلما يعتقد فيه الرجال . تكتب اريجراى : « لذا ستكون المرأة هذا التماثل ـ أو على الأقل صورتها فى المرآة ـ وستسهّل تكرار المثل ، فى تحقير لاختلافها ، فى دورها كأم » (٥٤) .

تقدم اريجراى ضـد هذا « التصور الذكرى male imaginary » احتمالية لتصـــور أنثوى female imaginary ـ تصـويرا لاختلاف الأنثى ، ونشاطها الجنسى واستقلالها . ووقتها فقط ، كما تقول ، يكون من الممكن اقامة علاقة بين الجنسين . وطريقتها ، كغيرها من الأنثويات الفرنسيات ، هى الكتابة ـ **الكتابة الأنثوية** écriture feminine والخطوة الأولى فى هذا الاسقاط هى العثور كتابة على البقع المظلمة ، والتناقضات والفجوات التى يمكن أن ينغرس خلالها خطاب النساء فى مركزية القضيب . وابعد من هذا ، الكتابة عن كينونة النشاط الجنسى للنساء ، عن الأم المجنسة [التى تحمل خصائص جنسية] sexualised والمرأة المستقلة . وفى محاولة لتحقيق هذا ، توجـه كتابة اريجراى ، كغيرها من الأنثويات الفرنسيات ، اللغة والتصوير . ان اريجراى تقدم المحادثات ، وتنشر المناظرات غير المباشرة ، وتمزق التركيب syntax وتستفيد من الالتباس ، وتلجأ للتورية ، وعدم التوقير irreverence والتهكم ، وتمسخ جسد الأنثى ، وتتصور علاقة الأم ـ الابنة باعتبارها علاقة بين كائنين مجنسين ، وتستشهد بالالهى كصورة لاستقلال الأنثى . ان حيلتى اريجراى البلاغيتين ـ استخدامها مورفولوجيا الأنثى (لمس شفرتى المهبل) كاستعارة للنساء اللاتى يتكلمن عن خبرتهن الخاصة وتصورها للمرأة كالهة ـ يساء فهمهما أحيانا كنزعة بيولوجية biologism أو جوهرية (انظـر : Sexual/Textual Politics) . لكن هذا يتجاهل تحليلها الأساسى للطريقة التى تطبع بها اللغة والثقافة هوايات ونشاطات جنسية معينة فى العقول والأبدان ، وللطريقة التى يطمس بها هذا الطبع النساء بمحو اختلافهن . ويهمل أيضا التعهد باحتمالية وجود « التصور الأنثوى » واحتمالية الكلام عن رغبة أنثوية مختلفة (جمعية plural

لمسية haptic (٢) ، بلا هدف ، سلسلة) وذاتية مختلفة (تبادلية ، منتشرة ، متحركة ، مفتوحة / منتهية) • انه ، باختصار ، يهمل فهمها لاعادة النظر فى عمل **الكتابة الأنثوية** écriture feminine كضرورة لحدوث أى تغير فى الحالة الاجتماعية والجنسية والذاتية •

يهتم أنصار الكتابة الأنثوية écriture feminine من الفرنسيين بعمل الشعر والأدب أكثر من الاهتمام بوصف طبيعة الكتابة أو المنهج النقدى • وقامت بالمهمة الأخيرة الأنثويات الأمريكيات المتفرنسات • وهكذا تحدد ان روزالند جونز Ann Rosalind Jones فى « نظريات فرنسية فى الأنوثة **« French Theories of the Feminine** (١٩٨٥) أربعة أنواع من النقد الأنثوى الفرنسى (٣) • النوع الأول هو التفكيك ، اقتفاء منطق مركزية القضيب فى النص • والثانى هو الصمت المسموع hearing silences ، قراءة ما بين السطور للبحث عن « رغبات العقل أو حالاته التى لا يمكن الافصاح عنها فى الميدان الاجتماعى ولغات مركزية القضيب » (٩٩) • الثالث هو **الاستماع الى المرأة écouter femme** ، **تقمص** وتمجيد الاستماع للعناصر الأنثوية فى النص وتصويرها • وأخيرا ، توجد القراءة الفاحصة للأنثوية الفرنسية ، وهى قراءة توضح الروابط بين بنية النص الشكلية وفهمه الأساسى الأنوثة ، ولكن بدون فرضية **النقد الجديد** الذى يرى أن هذا التفسير يمكن أن يكون جماليا خالصا ، ولا علاقة له بالقيمة ، ولا يحمل خصائص النوع genderless • ربما تكون أهم ممارسات الأنثوية الفرنسية هى الممارسة التى تؤلف هذه المقاربات فى نوع من القراءة المزدوجة ، انها تفكك البناء و (تعيد) بناءه فى الوقت نفسه •

ومع هذا لا تؤمن أنثويات الماركسية / الاشتراكية البريطانية بان اسقاط project الأنثوية الفرنسية منتج من الناحية السياسية ـ أو صحيح من الناحية النظرية • انها توافق على أن النصوص جزء من عملية البناء الاجتماعى للمعنى والذات • ومع هذا ، لا ترى أن مركزية القضيب تقليد ينتقل عبر التاريخ ، ولا ترى أن الكتابة ثورية فى ذاتها • وتعرفها ، بدلا من هذا ، كواجهة للأيديولوجيا ، وهكذا ترى أن مركزية القضيب على علاقة من بالشروط المادية التاريخية الخاصة التى تحيا فيها

---

(٢) لمسية haptic • كلمة تتعلق بحاسة اللمس touch (الاشارة هنا الى اللذة اللمسية haptic pleasure فى مقابل اللذة البصرية visual pleasure التى تعرف غالبا باعتبارها ذكرية تماما) •

(٣) انظر : *Making a difference*. Ed. G. Green and C. Kahn, London : Routledge, 1985).

النساء حيواتهن • ان الكيفية التى تعمل بها هذه العلاقة موضوع لمناقشات واختلافات كثيرة فى هذه المدرسة ، لكن موقف ميتشيل باريت Michèle Barrett الوسطى فى **اضطهاد النساء اليوم** Women's Oppression today (١٩٨٠) يوضح اهتمامات هذه المدرسة وتوجهاتها الرئيسية •

تعرف باريت Barrett الأيديولوجيا بأنها « العمليات التى تنتج المعنى ، وتختبره ، وتعيد انتاجه ، وتحوله » (٩٧) ، وتحدد الأدب كحالة نموذجية لها • وفى الاجابة عن السؤال عن كيفية العلاقة بين الأيديولوجيا عامة ، والأدب خاصة ، وبين الشروط المادية ، ترفض باريت النزعة الاقتصادية التقليدية ، أى الرأى الذى يرى أن كل شىء انعكاس لايقبل المناقشة للعلاقات الاقتصادية أو الطبقية • وترفض أيضا المفهوم الماركسى بعد البنيوى الذى يرى أن الأيديولوجيا خطاب مستقل ، أو أنها بذاتها ممارسة مادية • وترى ، بدلا من هذا ، أن الأيديولوجيا مستقلة نسبيا : أى أن الشروط المادية لا تحدد ما يمكن التفكير فيه تحديدا مباشرا ، ولكنها تضع حدودا لمداه • وتؤكد بالاضافة الى هذا ، أن الأيديولوجيا بالرغم من اندماجها فى الممارسات المادية ، والمؤسسات والعلاقات الاجتماعية ، الا أنها أساسا ظاهرة ذهنية لها تأثيرات مادية • وبالتالى ، لا ينتج ببساطة عن التفكير الذكرى (تآمر الذكر عند ميليت Millett ، وتقليد مركزية القضيب عند اريجراى Irigaray) ، لكنه بالأحرى ينتج عن هذا التفكير فى علاقته بالوسائل الخاصة التى تنظم حياة النساء الانتاجية والتناسلية والمنزلية •

ومن ثم ، يكون الأدب فى هذا التحليل مجرد وسيلة من وسائل انتاج علاقات النوع وأيديولوجيا النوع وتكاثرها • ان صمت المرأة أثر من آثار نفيها فى الوسط المنزلى الخاص ، وهو بالمثل نتاج لاقتصاديات مركزية القضيب التصويرية • ان أسطورة الأم أثر من آثار تقسيم العمل الانتاجى والتناسلى ، وهى بالمثل نتيجة لكبت الأمومة / الأنوثة فى تصور ذكرى للذات • ويتم التحكم فى انشاء الجنس الأنثوى على مستوى القوانين المعادية لمنع الحمل ، والاستعداد (أو عدم الاستعداد) لتدعيم رعاية الأطفال ، والتساهل القضائى تجاه الاغتصاب والاعتداء على الزوجات ... الخ ، ويتم بالمثل على مستوى اللغة والنصوص التى تصور النساء كمرغوبات وليس كراغبات • ولهذا يحتاج التحليل الأنثوى الماركسى الى تركيز الانتباه على أكثر من النص وحده أو الكاتبة فى وضعها التاريخى (كما فى التاريخية الاجتماعية الأمريكية) • وهذا يتطلب فهم أن ما يمكن أن تقوله كاتبة والطريقة التى يمكن أن تقوله بها مشروطان بالشروط التالية : أولا ، الأيديولوجيا العامة فى عصرها (فى علاقتها بنمط الانتاج

العـام) ، وثانيـا ، أيديولوجيا الجمال فى عصرها وأنماط انتاج الأدب وتوزيعه وتلقيه ، وأخيرا ، خبرة المؤلف الشخصية والعيانية بهذه الشروط. ويمثل الأدب ، في هذا النموذج ، انعكاسا رفيعا لواقع سابق و بناء قويا له .

بينت مناقشة النزعات الأنثوية فى الأدب ، وقد تمت هنا مناقشة ثلاث منها فقط ، بعض القصور فى كل نزعة . ولكن كان لها أيضا فضل عظيم في تشجيع منظرات الأنوثة على فحص فرضيات ممارساتهن والافصاح عنها ، سواء أكانت جمالية أم سياسية أم أدبية ethical أو أخلاقية (عن الطبيعة الانسانية) . وقد شجعت بعمق نفس الفحص والافصاح الذى يوجد فى التنظير عموما : ساعدت على اكتشاف الرجال الشرفاء من النقاد الذين يتغاضون عن النوع : gender — blind critics .

النظرية الأنثوية في التطبيق :

I cannot live with you —
It would be life —
And life is over there —
Behind the Shelf

The Sexton Keeps the Key to —
Putting up
Our life — His Porcelain —
Like a Cup —

Discarded of the Housewife —
Quaint — or Broke
A newer Sevres pleases —
Old ones crack —

I could not die — with you —
For One must wait
To shut the Other's Gaze down —
You — could not —

And I — Could I stand by
And see you — freeze —
Without my Right of Frost —
Death's privilege ?

Nor could I rise — with you —
Because your face

Would put out Jesus' —
That New Garce

Glow plain — and foreign
On my homesick Eye —
Except that You than He
Shone closer by —

They'd judge Us — How —
For You — served Heaven — You know,
Or sought to —
I could not —

Because You saturated Sight —
And I had no more Eyes
And I had no more Eyes
And were you lost, I would be —

Through My Name
Rang loudest
On the Heavenly fame —

And were You — Saved
And I — condemned to be
Where you were not —
That self — were Hell to Me —

So We must meet apart —
You there — I — here —
With just the Door a jar
That Ocean are — and Prayer —
And that White Sustenance —
Dispari —

(Emily Dickinson, No 640)

معك لا أستطيع الحياة —
لابد من حياة —
والحياة انقضت هناك —
خلف الرف

يحتفظ القندلفت بالمفتاح —
ليعبئ
حياتنا — بورسلينه —
مثل كأس

تنبذ زوجة الدار ـ
جذابة ـ أو مفلسة ـ
سيفر(*) جديد يسر ـ
يتحطم القديم ـ

معك ـ لم أستطع الموت ـ
لأن على أحد أن ينتظر
ليسبل عين الآخر ـ
أنت ـ لم تستطع ـ

وانا ـ هل استطعت أن أقف
وأراك ـ تتجمـــد
ولا يكون لى حق التجمد ـ
امتياز الموت ؟

ولم أستطع الارتفاع ـ معك
لأن وجهك
سيريك وجه يسوع ـ
تلك النعمة الجديدة

سهل متقد ـ وغريب
على عينى التواقة للوطن ـ
سوى أنك
تتألق أقرب منه ـ

سيحاسبوننا ـ كيف ـ
أنت ـ أطعت السماء ـ تعرف
أو حاولت ـ
لم أستطع ـ

لأنك أشبعت البصر ـ
وليس لى مزيد من العيون
ولأنك فقدت ، على أن أكون ـ
مع أن اسمى
رن بأعلى ما يكون

(*) سيفر sevres : نوع من الخزف الفاخر من صنع مدينة سيفر بفرنسا .

على الشهرة السماوية –

وأنت – أنفذت
وأنا – حكم على أن أكون
حيث لا تكون
تلك الذات – كانت جحيما لى –

وهكذا علينا أن نلتقى على البعد
انت هناك – أنا – هنا –
مع باب موارب
تلك المحيطات – والصلاة
وذلك العون الأبيض –
يأس –

(املى ديكنسون ، رقم ٦٤٠) ٠

ولأن المحيطات تترك غالبا فى قصائد املى ديكنسون ، كما فى هذه القصيدة ، بلا تحديد ، لذا يجب قراءة كل قصيدة فى سياق قصائدها الأخرى وفى سياق حياتها ٠ يؤكد نقاد السير ، بصورة تقليدية ، على تفرد حياتها : خلفيتها المزدهرة فى نيوانجلند New England فى القرن التاسع عشر ، حصولها على مستوى رفيع وغير مالوف من التعليم ، خبرتها مع أب بعيد عنها وأم عاجزة ، علاقاتها الوثيقة بالنساء ، حرمانها الشبقى الواضح فى حوالى الثانية والعشرين من عمرها ، انعزالها عن المجتمع فى حوالى الثلاثين من عمرها ، واعتزالها الجذرى ، وعادة ارتداء الأبيض فقط ، وكتابتها فى عزلة نسبية ١٧٧٥ قصيدة رائعة ، نشرت سبع منها فقط فى حياتها ٠

تقلل ناقدات الأنوثة من شان تفرد حياتها وعلاقاتها ، ويعلين من شان الوسائل التى شكلت حياتها وشعرها بواسطة تقييد معايير مجتمعها للجنس والنوع ٠ وبالنسبة لهذه القصيدة ، لا تهتم نـاقدات الأنوثة بكونها تمدنا بشاهد على أن المبجل شارلز ودزورث Charles Wadsworth كان ال « حبيب » (سواء أكان حقيقيا أم من ابداع رغبتها) الذى كان فقده حافزا لها على كتابة القصائد ٠ انهن يؤكدن بالأحرى على كيفية افصاح هذه القصائد عن الرغبة وحفاظها عليها بالرغم من التقييد والفقد ٠

ومع صعوبة البؤرة الفريدة فى النقد الأنثوى ، الا أن قصائد ديكنسون تضيف اليها بؤرة جديدة ، لأنها تقدم أسئلة مباشرة عن النوع والنشاط الجنسى • كتبت حوالى ٩٠ قصيدة الى المرأة أو عنها ، ومئات من القصائد الى الذكر أو عنه و / أو الى شخص آخر لا يمكن تحديد جنسه كما فى هذه القصيدة • تقدم كل القصائد قصة من أربعة أجزاء : حرمان شبقى غير محدد ، ألم مربك ، يأس كالموت ، والتكيف الذى يتحقق باختيار المعاناة بدل اللا مبالاة ، وعزاء الطبيعة وتوكيد الوحدة التى تمت بالاختيار الذاتى ، وتمجيد الرغبة التى تستمر رغم الفقد و ـ خاصة ـ كتابة الشعر •

« معك لا أستطيع الحياة ـ » يشكل هذا البيت جزءا من هذه القصة • ان الفرصة الغائبة فى هذه القصة فقد شبقى تأكد فى البيت الأول : « أنت الحياة » وأنت شخص أو شىء أو حتى « أنت » نات بك / الحياة / الحب • انه كما لو كان كأس التناول ، شيئا مقدسا ، اغلقه قندلفت ، المحافظة على ملكية الكنيسة وحفار القبور • أنت / الحياة / الحب / كأس التناول « خلف الرف » ـ تجلس على الرف ، وتخبأ خلف الأبواب المغلقة • يوجه حفار القبور حياتنا المفقودة « Our » lost life كما لو كانت حياته « His »، كما لو كان ربة بيت تلقى « البورسلين » المشروخ والمكسور الذى لا تحتاج اليه •

وهكذا يؤكد التصور الدينى فى المقاطع الثلاثة الأولى ، كما فى أشعار دن Donne ، على قداسة الحب الانسانى ، ويستهل المناقشة الاستعارية للقصيدة بالتسامى بالرغبة • وفى الوقت نفسه ، يوحى تصور الوطن (الذى يحفل الاحتفاء به أيضا بذكريات الأسلوب الميتافيزيقى) ، بوطنية homeliness هذا الحب ويتضمن قدرته على الانشاء والتعريف (تضمين يتضح بعد ذلك فى القصيدة فى صورة عين/أنا « تواقة للوطن « Eye/I « homesick » aومحرومة من البصر ومن وجود المحبوب) • وأخيرا ، ينقل هذا التصور المجدول الغيظ والألم حين « ينبذ » هذا الحب ويفقد قيمته •

ان البيت ليس مجرد احتجاج ضد الفقد ، لكنه تأكيد للاختيار : لا أستطيع / لن أعيش معك • وينبع هذا التأكيد من خلاصة مناقشة القصيدة • لأن هذه القصيدة تم بناؤها كمناقشة منطقية ، فى أسلوب ميتافيزيقى مرة أخرى • تطرح القضية فى البيت الأول ، ويتم تطويرها فى المقاطع الثلاثة الأولى ، وتطرح أربعة أسباب فى الدفاع عنها (فى المقطعين الرابع والخامس ، وفى المقاطع من السادس الى التاسع ، وفى

المقطع العاشر ، وفي المقطع الحادى عشر) ، وتذكر الخلاصة في المقطع الأخير • وبالتالى لا يكون منطق القصيدة خطيا فقط ولكنه دائرى أيضا ، لأن الصور المحكمة في الخلاصة تقدم تأكيدا مطلقا للبيت الأول • وبالاضافة الى هذا ، ترسم الأسباب الأربعة للدفاع عن القضية تصورها من القائمة المسيحية للأشياء الأربعة الأخيرة : الموت ، والبعث والحساب ، والجنة ، والجحيم • وهكذا توحى البنية الحقيقية للقصيدة بالطبيعة الرؤيوية لألم المتكلم ، ليأسه ورغبته •

ان الاستعارة التي توجه السبب الأول في الدفاع (انظر المقطعين الرابع والخامس) هو الموت ، كقيمة أعدت بواسطة تصور فقد الحياة وحفار القبور منذ البداية • انها الخطوة الأولى في تحول القصيدة من حالة اضطرارية الى حالة اختيارية ، وأشير الى هذا باستخدام الفعل الشرطى subjunctive verb « Could not » وهو مثل « cannot » في البيت الأول يحمل معنى مزدوجا للمنع والاختيار ، ولكن الموقف افتراضى في هذه الحالة • ان الحجة في هذه الأبيات على النحو التالى : ان حياتى « معك » ستؤدى حتما الى لحظة يموت فيها أحدنا ، ولا أحد منا يستطيع احتمال هذا الفقد والانفصال (« لم أستطع •• •أنت – لم تستطع ») ، ومن ثم ، فانا لا أستطيع / لن أعيش معك • ومن المنطقى أن هذا السبب يبعد الألم الحالى ، ذلك الألم الذى لا يحتمل ، الم الفقد العاطفى الذى ينشأ عنه شعور يشبه موت الجسد ، انه يبعده بترحيله الى المستقبل وباسقاط مشاعر المتكلم على المحبوب (« لم أستطع ••• أنت – لم تستطع ») •

تستمر البنية الغيبية eschatological structure ، التى تتعلق بالأشياء الأربعة الأخيرة ، في المقاطع الأربعة التالية حيث تتطور أسباب اختيار عدم الحياة مع المحبوب عبر صور البعث والحساب • مرة أخرى نناقش استحالة الحدث المستقبلي – البعث – التى تمنع احتمال الحدث الحالى – الحياة معا • انه البعث مستحيل ، لأن المتكلم اذا كان وحيدا في البعث ، فان تذكره لوجه المحبوب سيجعل وجه يسوع « سهلا » و « غريبا » • ومن ناحية أخرى اذا وجد المحبوب فان وجهه يتفوق على وجه يسوع • وهكذا يقاس المحبوب والحب كلاهما بمقياس تجديفى blasphemously : « أنت » لى نور وشمس تشبه المسيح ، « نعمة » سابقة على المسيح ، « وطن » أفضل من « الجنة » • ان هذا التجديف ، كالاختيار الاضطرارى في مطلع القصيدة ، قهرى وارادى في وقت واحد : « لأنك أشبعت البصر – » ، أنا « لم أستطع » اختيار « السماء » – كما اخترت • لا يعترف ، مع هذا ، بشىء سوى الوهية المحبوب وتسامى الحب•

وبهذه المجازات المثالية والسرمدية ، يبعد الفقد والألم الحاليان مرة أخرى ، ويتم التحصين ضدهما ·

ونتيجة لهذا يكون الحساب ذاته موضعا للتساؤل : « سيحاسبوننا ـ كيف ـ » يوحى هذا البيت بأن حقيقة الحساب هى المؤكدة فقط · ان الذى سيحاسب غامض بقدر ايحاء التصور ، أو الاستعارة المعقدة ، بالمسيح ، لكن الضمير يوحى ببساطة بعدد آخر من المعادين · ويوحى السؤال « كيف ـ » باحتمال ألا يدان هذا الحب ، وهكذا قد لا يكون حبا تجديفيا · على أية حال ، تستبعد الأسباب الواردة فى المقطعين العاشر والحادى عشر كلا من الاكراه الاجتماعى والاكراه الدينى ، باعتبار أنهما لا صلة لهما بالموضوع · هنا ، يتم تصور اثنين من المصائر الأربعة المحتملة للمحبين فى الحساب الأخير : مصيرين سيحاسب فيهما الحبيبان بصورة مختلفة ، و « يدانسان » بالانفصال السرمدى · ان هذا فى ذاته « كان جحيما لى ـ » · وهكذا تسقط القصيدة مرة أخرى فقدا حاليا على المستقبل، وتكسب بالتالى فضاء نفسيا ضيقا فيه مجال للاختيار : « معك لا أستطيع الحياة ـ » ، لأن العيش والموت والخلود معه قد تؤدى الى انفصال لا يحتمل·

ان ما تنكره القصيدة هو بالضبط هذا الانفصال ، هذا الجحيم · لأنهما اذا عاشا متباعدين لا يعنى أنهما متباعدان ، اذا اختار أحدهما أن يفعل هذا ، أو اذا تسامى الحب على الموت والحساب والجنة والجحيم · وهذ هى الخلاصة التى يشار اليها بكلمة « هكذا So » فى افتتاحية المقطع الأخير ، وتتطور فى الارداف الخلفى (بضم الحاء وسكون اللام) oxymoron فى « علينا أن نلتقى على البعد ـ » ، والصورة السريالية فى « باب موارب / تلك المحيطات » · انها خلاصة يتم الكفاح من أجلها بشراسة ، وتقدم درجة من التحكم واثبات الذات ، طريقة للحفاظ على الرغبة · وبهذا الأسلوب يتحول « اليأس » الى « ذلك العون الأبيض ـ » الذى ينفع كالصلاة ، أو أمل ربما كان يجعل الحرمان أقل رؤيوية · هكذا تستدعى هذه الصورة الأخيرة ، مع اشارتها الضمنية الى كل من ثوب الزفاف والكفن ، فقدا يحمل الماضى وفقدا تحول خلال « المناقشة » ، والكلمات ، والشعر ·

ان تفضيل العاطفة (مهما تكن غير متبادلة) والشعر (مهما يكن غير منشور) على الزوجية والأمومة ، أدى بإملى ديكنسون لأن تعيش حياة اعتبرها مجتمعها (ومجتمعنا) « غير طبيعية » غير أنثوية · وبالتالى خبرت بلا شك ما تدعوه فيفان بولك Vivian R. Pollak « قلق النوع » (Dickinson : The Anxiety of Gender, 1984). انها ، حقيقة ، حالة كان يمكن أن تقدم لفهم انعزاليتها والطبيعة الموجزة للقصائد كاستجابة للصراع

بين اختيـاراتها والاختيـارات التى يفرضـــها مجتمعها · وقد وصــفت استراتيجية استجابتها فى قصيدة أخرى : « قل الحقيقة كلها لكن قلها محرفة ــ » (رقم ١١٢٩) · انها حقيقة تهتم بالنقد واختيار المقتطفات الأدبية دون وضع النوع فى الاعتبار · يركز هذا النقد على الدافع الأخلاقى فى شعر ديكنسون ، ويلفت الانتباه الى قصائد الطبيعة ، ويصفها كشاعرة دينية · ولا يؤكد ، بصورة لافتة للنظر ، على عدد قصائد الحب ، كهذه القصيدة ، أو كثافتها ·

القصيدة في النظـرية

في مقال بعنوان « الظروف الطبيعية ، اللغة الحرفية ، الكلام المباشر، المعتاد ، اليومي ، الواضـح ، ما يحدث دون كلام ، وحـالات اخـرى خاصة » (١) ، يحكي ستانلي فش Stanley Fish الحكاية التالية عن :

لافتة ملصقة بدون علامات ترقيم على باب نادي جامعة جونز هوبكنز :

خاص بالأعضاء فقط

PRIVATE MEMERS ONLY

أتيحت لي فرصة أن أسأل عددا من الفصول عن معنى هذه اللافتة وتلقيت اجابات متنوعة ، أقلها جاذبية أنه « يمكن فقط لأعضاء هذا النادي السريين أن يدخلوه ولا يدخله أعضاؤه العلنيون » . وجاءت اجابات أخرى في نطـاق متوقع وضيق : « يمكن فقط للأعضـاء التناسلية للأعضـاء أن تدخـل » (ويبدو أنها اجابة مبـالغ فيها) ، أو « يمكن فقط ان تـأتي بأعضائك التناسلية ، أو (وهي أكثر القرارات شيوعا ، ربما لأنها تشبه تجسيمات دزني Disney) «يمكن فقط للأعضاء التناسلية أن تدخل!!». ومهما يكن ، فقد يرتفـع صـوت أحد الوضـعيين كالدكتور جونسون Dr Johnson ، « لكنك فقط تمارس بعض الألعاب ، ان كل انسان يعرف أن اللافتة تعني ، « يمكن فقط لأولئك الأشخاص الذين ينتمون لهذا النادي أن يدخلوه » . انه بالطبع على صواب . (٢٧٤ ــ ٧٥) .

---

(١) *Critical Inquiry* 4 (1978 : 625-44. Reprented in Is *There a Text in this Class ?* The Authority of Interpretive Communitie. (Camor.dge, Mass. and London : Harvard University Press 1980) 265-92, References in the text cita the latter source.

أن فش Fish يجادل من أجل نظرية خاصة بأستجابة القارىء للنص الأدبي ·

ان ما يشكل ادراكهم [الدارسين] ليس معرفة ما يفعلونه مع لافتات على أبواب نادى الكلية ولكن يشكلها معرفة ما يفعلونه بالنصوص التى يكتبها أساتذة الأدب الانجليزى على السبورة · أى أن أســاتذة الأدب لا يكتبون على الألواح الا أمثلة للغة صعبة أو ساخرة أو غامضة · يعرف الدارسون هذا لأنهم يعرفون معنى وجودهم فى حجرة الدراسة ، وتؤسس درجات الفهم التى تكون تلك المعرفة ما يرونه قبل أن يروه (٢٧٧) ·

ان ملاحظة فش Fish مهمة ، لأنها تهاجم مناقشــة نظرية الأدب وتطبيقاتها ، فى هذا الكتاب وفى الممارسة العامة · حين نقرأ نصا أدبيا ، يتضمن سياق تلك القراءة وظروفها توقعات معينة وثيقة الصلة بالنص ، وبالمعنى الذى نعتزم الخروج به منه · مثلا ، حين نقرأ رواية خيالية فى قطار نكون أقل استعدادا لاســتخدام أدوات النظرية التفكيكية مما اذا طلب منا المدرس كتابة بحث عن نص فى المقرر الدراسى ـ حتى لو كان هذا النص هو الرواية الخيالية ذاتها · وبتعبير آخر ، تعتمد الطريقة التى تعزز بها النظرية كيفية قراءتنا لنص على الظروف التى نقرأ فيها مثلما تعتمد على طبيعة النص ذاته ·

ومن ثم ، حين يسأل مدرس مجموعة من الدارسين ، « ماذا تعنى هذه القصــيدة ؟ » ، يعــلم الدارسون من الخبرة والممارسة أنهم ليسوا مدعوين بالضرورة ليقولوا ما تعنيه القصيدة لهم فورا · بالأحرى ، يتطلب الموقف من الدارسين استنتاج معنى القصيدة من خلال شبكة نظرية معلنة أو مضمرة ، ويعتقد غالبا أنه كالمعنى الذى يتوقع المدرس أن يقولوه عن النص ، وينتج معنى مترابط ومقبول ، معنى يعترف أيضا بسلطة تلك الشبكة النظرية وقوتها ·

وكما لاحظنا فى الفصل الأول ، تكمن وراء القراءة نظرية فعالة حتى حين تبدو « طبيعية » · ومع هذا ، ليست القراءة ذاتها طبيعية كنشاط فيزيقى : يجب تعلمها · والدليل على أن القراءة يمكن تدريسها أو تعلمها بطرق خاصة يتمثل ، أولا ، فى الوجود الذى دام طويلا لعدد من « المفاتيح » الأدبية لبعض الأعمال مثل مذكرات الملك Monarch Notes ومذكرات الجرف Cliff Notes ، ومذكرات البارون Barron Notes ··· الخ · ويؤكده التوسع الحديث فى هذه السوق من مختلف الناشرين والذين لهم

مكانتهم ، مثل مطبعة جلعة كامبردج Cambridge University Press (سلسلة معالم الأدب) ، وماكميلان Macmillan (سلسلة كيف تدرس الأدب — وعنوان السلسلة دال فى ذاته) ، وبلاكويل Blackwell (سلسلة قراءة الأدب) • والفرق بين عمل المجموعة الأولى والمجموعة الثانية هو أن الأولى تميل الى استخدام مقاربة النقد الجديد بصورة ميكانيكية تماما ، بينما تستخدم المجموعة الثانية نظريات أحدث فى قراءة نصوص الأدب •

ان صعوبة اللغة الشعرية بالمقارنة مع الأعمال النثرية توحى وحدها بأن من الضرورى قراءة النصوص الشعرية بصورة أقل طبيعية عن قراءة الأعمال النثرية • ثمة نوع من النظريات يكمن دوره فى تسهيل الجهد المبذول فى قراءة تلك النصوص ، لتبدو سهلة وطبيعية • ولأن أقسام الأدب فى المدارس ، والى حد بعيد فى الجامعات ، مشغولة بجعل هذه النصوص أكثر قبولا من الطلاب ، بدل أن تكون أقل قبولا ، فسوف يميل هذا النوع من النظريات ، أولا ، الى أن يكون واسع الانتشار ، وثانيا ، الى أن تكون له تقاليد خاصة به • ان وجودها الحقيقى فى كل زمان ومكان يجعلها غير منظورة ، وبالتالى تبدو « طبيعية » • وهذا ، فى الواقع ، الى وقت حديث نسبيا ، هو وضع النقد الجديد الانجلو — امريكى الذى بدأنا به استكشافنا للنظرية والشعر •

وفى المقابل ، تسعى بعض أنواع النظريات ، لتزعزع تناول النص الأدبى أو ، بتعبير النظرية الشكلية الروسية ، لـ « توعره roughen ». ولذا تميل هذه المواقف النظرية الى تغريب الطريقة التى نتعامل بها مع النصوص الشعرية ، والى موضعة objectify النظريات وثيقة الصلة بالموضوع : أى جعلها منظورة ، و « غير طبيعية » مثلها • وتكمن فى موضعة objectification النظرية بعض الصعوبة فى هذه المقاربات• انها ترفض ، من ناحية ، تحويل النظرية الى مجرد منهج وأداة • ومن ناحية أخرى ، لا تكفل — كما فى حالة التفكيكية — الشفافية النهائية للنص الشعرى •

ان النظرية هى تعريف عملية القراءة ووصفها • وهكذا ، اذا كان علينا ، مثلا ، أن نصوغ طرق الحصول على اللذة من القراءة ، يكون علينا أن ننظر لعملية قراءة خاصة • ولكن قد تعرف النظريات بدورها ، أيضا ، عمليات القراءة وتوجهها • ان الاطلاع على البنيوية أو على التاريخية الجديدة New Historicism يمكن أن يؤثر فى المستقبل على الطريقة التى نقرأ بها النصوص • وهذا مهم بصورة خاصة فى عصر كعصرنا حيث تزدهر

النظريات وتتكاثر ، وقد ينقسم الأكاديميون وتلاميذهم الى أحزاب تحكمها سياسة النظرية الخاصة التى يعتنقونها · وبعبارة أخرى ، أصبحت نظرية الأدب أكثر من مجرد وسيلة « نظرية » لمقاربة النص : انها قادرة على اثارة عداوة بعض النقــاد ، والكشف عن الانتماء السياسى لعدد آخر ، وتقسيم كل الفصول أو الأقسام أو الكليات وعزلها ·

ان كل نظرية من النظريات التى ناقشناها فى هذا الكتاب تواجه بعض الصعوبات الخاصة بها ، وتتمتع ببعض المميزات وتعانى من بعض نقاط الضعف ، وليست كلها أدبية أو أكاديمية خالصة · لكن كلا منها تقدم أيضا وسيلة مختلفة لاستنتاج معنى النص ، أو معانيه المختلفة · تحمل بعض هذه النظريات حتماً وزناً وتوجها سياسيين · وهكذا تصبح القصيدة ، فى النظرية ، فعالة فى المعنى ، وفى القيمة أيضا ، سواء أكانت قيمة أدبية ، أم اجتماعية ، أو سياسية ·

أسماء المراجع

الفصل الأول

PRIMARY :

Calderwood James L. and Harold E. Toiliver, eds. **Perspectives on Poetry**, New York : Oxford University Press, 1968.

Lodge, David, ed. **Modern Criticism and Theory : A Reader**. London and New York : Longman, 1988.

——— ed. **20th Century Literary Criticism : A Reader**. London : Longman, 1972.

Perry, John Oliver, ed. **Approaches to the Poem : Modern Essays in the Analysis and 0nterpretation of Poetry**. San Francisco : Chandler, 1965.

Rice, Philip, and Patricia Waugh, eds. **Modern Literary Theory : A Reader**. London : Edward Arnold, 1989.

Rylance, Rick. ed. **Debating Texts : A Reader in Twentieth Century Literary Theory and Method.** Milton Keynes : open University Press, 1987.

SECONDARY

Blesey, Catherine. **Critical Practice.** London and New York : Methuen, 1980.

Eagleton, Terry. **Literary Theory : An Introduction.** Oxford : Blackwell. 1983.

Hawthorn, Jeremy, ed. **Criticism and Critical Theory.** London : Edward Arnold, 1984

Hosek, Chaviva, and Patricia Parker, eds. **Lyric Poetry : Beyond New Criticism.** Ithaca and London : Cornell University Press, 1985.

Jefferson, Ann, and Ravid Rcbery, eds. **Modern Literary Theory : A Comparative Introuction**. London : Batsford, 1982.

Lentricchia, Frank. **After the New Criticism.** London : Methuen 1983.

Machin, Richard, and Chrizopher Norris, eds. **Post-Structuralist Readings of English Poetry**. Cambridge : Cambridge University Press, 1987.

Selden, Raman. **A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory.** Brighton : Harvester, 1985.

Sturrock, John, ed. **Structuralism and Since : From Lévi-Strauss to Derrida.** Oxford : Oxford University Press, 1979.

Wellek, René, and Austin Warren. **Theory of Literature.** 3rd edn. Harmondsworth : Penguin, 1963.

Young, Robet, ed. **Untying the Text : A Post-Structuralist Reader.** Boston : Routledge & Kegan Paul, 1981.

الفصـل الثـانى

PRIMARY :

Abrams, M. H. ; 'Orientation of Critical Theories' **The Mirror and the Lamp : Romantic Theory and the Critical Tradition,** 1953. Lodge 20th **Century Literary Criticism** 1-26.

Brooks, Cleanth. 'Irony As A Principle of Structure'. 1949. Perry 196-211.

— **Modern Poetry and the Tradition**. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1967.

— The Well Wrought Urn : **Studies in the Structture of Poetry.** New York : Harcourt, Brace and World, 1947.

— and Robert Penn Warren, eds. **Understanding Poetry**. New York : Holt, Rinehart and Winston, 1976.

Browner, Reuben Arthur. **The Fields of Light : An Experiment in Critical Reading**. New York : Galaxy-Oxford University Press, 1962.

Crane, R.S. **The Languages of Criticism and the Structure of Poetry.** Toronto : University of Toronto Press, 1953.

— W.R. Keast, et al. **Critics and Criticism Ancient and Modern. Chicago** and London : University of Chicago Press, 1952.

Eliot, T. S. **Selected Essays**. 1932. London : Faber, 1966.

Empson, William. **Seven Types of Ambiguity** 1947. New York : New Directions, 1966.

Leavis. F. R. **The Common Pursuit.** Harmondsworth : Penguin, 18»2.

— **New Bearings in English Poetry : A Study of the Contemporary Situation.** 1952. Harmondsworth : Penguin, 1963.

— ed. **A Selection from** Scrutiny. 2 vols. Cambridge : Cambridge University Press, 1968.

Olson, Elder. « Sailing to Byzantium » : Prolegomena to a Poetics of the Lyric'. 1942. Perry 181-95.

Ransom, John Crowe. 'Criticism, Inc.' **The *World's* Body**. 1937. Lodge, 20th **Century Literary Criticism** 228-39.

Richards, I. A. **Practical Criticism : A Study of Literary Judgment.** London : Routledge, Kegan Paul, 1929.

Tindall, **William York. The Literary Symbol**. Bloomington and London : Indiana University Press, 1955.

Wimsatt, W. K., Jr., and Monroe C. Beardsley. **The Verbal Icon : Studies in the Meaning of Poetry**. Lexington : University of Kentucky Press, 1954.

SECONDARY :

Abrams, M. H. 'New Criticism'. **A Glossary of Literary Terms**. 4th , edn. New York : Holt, Rinehart & Winston, 1981. 117-9.

Orsini, G.N.G. 'Poetics'. **Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics.** Eds Alex Preminger, Frank J. Warnke and O.B. Hardison, Jr. London and Basingstoke : Macmillan, 1975.

Robert, David. 'Anglo-American New Criticism' . Jefferson and Robery 65-83.

Wellek, René. The Attack on Literature and Other Essays. Brighton : Harvester, 1982.

الفصل الثالث

PPRIMARY :

Barthes, Roland. 'The Death of the Author'. Lodge, **Modern Criti cism** 167-72.

— 'The Imagination of the Sign'. Rylance 86-9.

— 'The Struggle with the Angel'. Rylance 90-100.

'To Write : An Intransitive Verb ?' Rice and Waugh 42-51.

— 'What Is Criticism ?' Raylance 82-5.

Benveniste, Emile, 'The Nature of the Linguistic Sign'. Rylance 77-81.

De Man, Paul. 'The Dead-End of Formalist Criticism'. Rylance, 101-9.

De Saussure, Ferdinand. 'Thl Object of Study' and 'Nature of the Linguistic Sign'. Lodge, **Modern Criticism**. 2-14.

DeGeorge, Richard T.; and Fernande M. DeGeorge. eds. **The Struc turalists from Marx to Lévi-Strauss**. Garden City, NY : Double-day-Anchor, 1972.

Genette, Gérard. 'Ctructuralism and Literary Criticism'. Lodge, **Modern Criticism** 63-78.

MacCabe, Colin. 'Language, Linguistics and the Study of Literature'. Lodge, **Modrn Criticism** 432-44.

Piaget, Jean. **Structuralism.** 1968. Trans. Chaninah Maschler. London : Routledge, 1971.

Robery, David, ed. **Structuralism : An Introduction**. Wolfson College Lectures, 1972. Oxford : Clarendon, 1973.

Selden, Raman. 'Structuralist Theories.' 52-71.

Smith, Barbara Herrnstein. **Poetic Closure : A Study of How Poems End**. Chicago and London : University of Chicago Press, 1968

SECONDARY :

Abrams, M.H. 'Structuralist Criticism'. **A Glossary of Literary Terms.** 4th edn. New York : Holt, Rinehart and Winston, 1981.

Cullir, Jonathan. **The Pursuit of Signs : Semiotics, Literature, Deconstruction.** London and Henley : Routledge, 1981.

— **Structuralist Poetics : Structuralism, Linguistics and the Study of Literature.** London and Henley : Routledge, 1975.

Eagleton, Terry. 'Structuralism and Semiotics', 91-126.

Hawkes, Terence. **Structuralism and Semiotics.** London : Methuen, 1977.

Jameson, Fredric. **The Prison-House of Language : A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism.** Princeton, NJ : Princeton University Press, 1972.

Jefferson, Ann. 'Structuralism and Post-Structuralism'. Jefferson and Robery, 84-112.

Kurzweil, Edith. **The Age of Structuralism : Lévi-Strauss to Foucault.** New York : Columbia University Press, 1980.

Scholes, Robert D. **Structuralism in Literature : An Introduction.** New Haven and London : Yale University Press, 1974.

Vance, Eugene. 'Greimas, **Freud and the Story of Trouvère Lyric**'. Hosek and Parker 93-105.

الفصــل الرابع

PRIMARY :

Abrams, M.H. 'The Deconstructive Angel'. Lodge, **Modern Criticism** 265-76.

Bloom, Harold, Paul de Man, et al. Deconstruction and **Criticism**. London and Henley : Routledge, 1979.

Culler, Jonathan. **On Deconstruction : Theory and Criticism After Stracturalism**. London, Melbourne and Henley : **Routledge**, 1983.

— **The Pursuit of Sings : Semiotics, Literature, Deconstruction. London and** Henley : Routledge, 1981.

— **De** Man, Paul. Allegories of Reading : Figural Language **in** Rousseau. **Nietzsche, Pike, and Proust**. New Haven and London : Yale University Press, 1979.

— Blindness and Insight : **Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism**. London : Methuen, 1983.

— 'The Resistance of Theory'. Lodge, **Modern Criticism** 355-71.

Derrida, Jacques. **Dissemination**. Trans. Barbara Johnson. Chicago : University of Chicago Press, 1981.

— **Of Grammatology**. Trans. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore and London. Johns Hopkins University Press, 1976.

— 'Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences'. Lodge, **Modern Criticism** 108-23.

— **Writing and Difference.** Trans. Alan Bass. London and Henley : Routledge, 1978.

Johnson, Barbara. **The Critical Difference : Essays in the Contemporray Rhetoric of Reading.** Baltimore and London : **Johns** Hopkins University Press, 1980.

Miller, J. Hillis. 'The Critic and Host'. Lodge, **Modern Criticism** 278-85.

SECONDARY :

Abrams, M.H. 'Deconstruction'. A **Glossary of Literary Terms**. 4th edn. New York : Holt, Rinehar & Winston, 1981.

Arac, Jonathan, Wlad Godzich and Wallace Martin, eds. **The Yale Critics : Deconstruction in America**. Theory and History of Litrature, Volume 6. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1983.

Culler, Jonathan. 'Jacques Derrida'. Sturrock 154-80.

Eegleton, Terry, 'Post-Structuralism'. 127-50.

Jefferson, Ann. 'Structuralism and Post-Structuralism'. Jefferson and Robey 64-112.

Norris, Christoaher. **Deconstruction : Theory and Practice**, London and New York : Methuen, 1982.

— **Derrida**, London, Fontana, 1987.

Ray, William. 'Paul de Man : The Irony of Deconstruction/The Deconstruction of Irony'. **Literary Meaning : From Phenomenology to Deconstruction**. Oxford : Blackwell, 1984. 186-205.

الفصل الخامس

PRIMARY :

Bakhtin, M. M., and P.N. Medvedev. **The Formal Method in Literary Scholar-ship : A Critical Introduction to Sociological Poetics.** Trans. Albert. J. Wehrle. Cambridge, Mass. and London : Harvard University Press, 1985.

Bann, Stephen, and John E. Bowlt, eds.. **Russian Formalism : A Collection of Articles and Texts in Translation.** Edinburgh : Scottish Academic Press, 1973.

Eichenbaum, Boris. 'The Theory of the "Formai Method". Lee T. Lemon and Marion J. Reis, eds. **Russian Formalist Criticism : For Essays.** Lincoln : University of Nebrasks Press, 1965, pp. 99-139.

Matejka, Ladislav, and Irwin R. Titunik, eds. **Semiotics of Art : Prague School Contributions.** Cambridge, Mass., and London : MIT, 1976.

——— and Krystyna Pomorska, eds. **Readings in Russian Poetics : Formalist and Structuralist Views.** Michigan Slavic Contributions 8. Cambridge, Mass. : MIT ; Ann Arbor : Michigan Slavic Publications, 1978.

O'Toole, L.M., and Ann Shukman, eds. **Russian Poetics in Translation, Vol. 4 : Formalist Theory.** Oxford : Holdan Books, 1977.

——— **Russian Poetics in Translation, Vol. 5 : Formalism : History, Comparison, Genre.** Oxfod : Holdan Books, 1978.

Shklovsky, Victor. 'Art as Technique'. Lee T. Lemon and Marion J. Reis, eds. **Russian Formalist Criticism : Four Essays.** Lincoln : University of Nebraska Press, 1965, 3-24.

Smith, G. S. ed. and trans. **Russian Poetics in Translation, Vol. 7 : Metre, Rhythm, Stanza, Rhyme.** Oxford : Holdan Books, 1980.

Tomashevsky, Boris. 'Thematics'. Lee T. Lemon and Marion J. Reis, eds. **Russian Formalist Criticism : Four Essays**. Lincoln : University of Nebraska Press, 1965, 61-95.

Tynianov, Yuri. **The Problem of Verse Language.** Ed. and trans. Michael Sesa and Brent Harvey. Ann Arbor : Ardis, 1981.

SECONDARY :

Abrams, M.H. 'Russian Formalism'. **A Glossary of Literary Terms. 4th edn.** New York : Holt. Rinehart & Winston, 1981.

Bennett, Tony. **Formalism and Marxism.** London and New York : Methuen, 1979.

Erlich, Victor. 'Russian Formalism'. **Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics.** Ed. Alex Preminger, Frank J. Warnke and O.B Hardison, Jr. Princeton University Press, 1974. London and Basingstoke : Macmillan, 1975.

——— **Russian Formalism : History-Doctirne.** New Haven and London : Yale University Press, 1965, 1981.

Jackson, Robert Louis, and Stephen Rudy, eds. **Russian Formalism : A Retrospectiva Glance. A Festschrift in Honor of Victor Erlich.** New Haven : Yale Center for International and Area Studies, 1985.

Jameson, Fredric. The Prison House of Language : A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism. Princeton : Princeton University Press, 1972.

Jefferson, Ann. 'Russian Formalism'. Jefferson and Robey. 16-37.

Selden, Raman. 'Russian Formalism'. 6-22.

Steiner, Peter. **Russian Formalism : A Metapoetics.** Ithaca and London : Cornell University Press, 1984.

Thompson, Ewa M. **Russian Formalism and Anglo-American New Criticism : A Comparative Study.** The Hague and Paris : Mouton, 1971.

الفصـــل السادس

ON MARXIST THEORY

Althusser, Louis. From 'Ideology and the State'. Rice and Waugh, 54-62.

Balibar, Etienne, and Pierre Macherey. 'On Literature a san Ideological Form'. Young 79-99.

Benjamin, Walter. 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction'. **Illuminations**. 1955. Ed. Ed. Hannah Arendt. Trans. Harry Zohn. 1968. New York : Schockeeen, 1969, 217 51.

Bennett, Tony. **Formalism and Marxism**. London and New York : Methuen, 1979.

Eagleton, Terry. 'Conclusion : Political Criticism'. **Literary Theory**, 194-217.

— **Marxism and Literary Criticism**. London : Methuen, 1976.

Easthope, Antony. **Poetry as Discourse**. London and New York : Methuen, 1983.

Forgacs, David. 'Marxist Literary Theory'. Jefferson and Robey 134-69.

Jameson, Fredric. **Marxism and Form : Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature**. Princeton, N.J. : Princeton University Press, 1971.

— 'Marxism and Historicism'. 1979. **The Ideologies of Theory**. 1971 — 1986, Vol. 2 : **The Syntax of History**. London : Routledge, 1988, 148-77.

Macherey, Pierre. **A Theory of Literary Production**. 1966. Trans. Geoffrey Wall. Lonodn : Routledge & Kegan Paul, 1978.

Marx, Karl. From **The Critique of Political Economy**. Rylance 202-3.

Selden, Raman. 'Marxist Theories'. 23-51.

Smith, Steven B. **Reading Althusser : An Essay on Structural Marxism.** Ithaca and London : Cornell University Press, 1984.

Williams, Raymond. 'Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory'. Rylance 204-16

— 'The Multiplicity of Writing. Rylance 217-20.

Wilson, Edmund ,Marxism and Literature'. Lodge, **20th Century Literary Criticism** 241-52.

ON HISTORY AND HISTORICIST APPROACHES

Belsey, Catherine. 'Literature, History, Politics'. Lodge, **Modern Criticism** 400-10.

Greenblatt, Stephen. **Renaissance Self'Fashioning : From More to Shakespeare.** Chicago and London : University of Chicago Press, 1980.

Jameson, Fredric. 'Criticism in History'. 1976. **The Ideologies of Theory. Essays** 1971 — 1986, Vol. 1 : **Situations of Theory. London** : Routledge, 1988. 119-36.

La Capra, Dominick. History & Criticism. Ithaca and London Cornell University Press, 1985.

— **Rethinking Intellectual History : Texts, Contexts, Language.** Ithaca and London : Cornell University Press, 1983.

McGann, Jerome J. 'The Text, the Poem, and Problem of Historical Method'. Rylance 182-96.

Ransom, John Crowe. 'Criticism, Inc.' Lodge, **20th Century Literary Citicism** 228-39.

Ricoeur, Paul. **History and Truth. Charle. A. Kelbley.** Evanston : North-western University Press, 1965.

Veeser, A. Aram, ed. **The New Historicism.** New York and London : Routledge, 1989.

Wellek, René. 'Literary Theory, Criticism and History'. Lodge, 20th **Century Literary Criticism** 552-63.

White, Hayden. **Tropics of Discourse : Essays in Cultural Criticism.** Baltimore and London : Johns Hopkins University Press, 1978.

— **Metahistory : The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe.** Baltimore & London : Johns Hopkins University Press, 1973.

— 'The Value of Narrativity in the Representation of Reality'. **Critical Inquiry** 7 (1980) : 5-27.

ON BAKHTIN :

Bakhtin, M. M. **The Dialogic Imagiation : Four Essays.** Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin : U of Texas, 1981.

— **Rabelais and His World.** 1965. Trans. Héléne Iswolsky. 1968. Bloomington : Indiana University Press, 1984.

.. **Speech Genres and Other Late Essays.** Trans. Vern —. McGee. Ed. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin : University of Texas Press, 1986.

Clark, Katerina, and Michael Holquist. **Mikhail Bakhtin.** Cambridge, Mass., and London : Belknap-Harvard University Press, 1984.

Morson, Gary Saul, ed. **Bakhtin : Essays and Dialogues on His Work.** Chicago and London : Chicago University Press, 1986.

Todorov, Tzvetan. **Mikhail Bakhtin : The Dialogical Principle.** Theory and History of Litlrature, Vol. 13. Trans. Wlad Godzich. Minneapoles : University of Minnesota Press, 1984.

ON FOCAULT

Dreyfus, Hubert L., and Paul Rabinow. **Michel Foucault : Beyond Structuralism and Hermeneutics.** Chicago : University of Chicago Press, 1983.

Foucault, Michel. **The .Archaeology of Knowledge** . Trans. A.M Sheridan Smith. 1969. London : Tavistock, 1972.

— The Foucault Reader Ed. Paul Rabinow. Harmondsworth : Penguin, 1986.

— **The History of Sexuality, Volum I : An Introduction.** 1976 Trans. Robert Hurley. New York : Vintage-Random House, 1978.

— **Language, Counter-Memory, Practice : Selected Essays and Interviews.** Ed. Donald F. Bouchard. Trans. Donald F. Bouchard and Sherry Simon. Ithaca, NY : Cornell University Press, 1977.

— 'The Order of Discourse'. Young 48-78.

— 'What Is AnAuthor ?' Lodge, **Modern Criticism** 197-210.

Hoy, David Couzens, ed. **Foucault : A Critical Reader.** Oxford : Blackwell, 1986.

Macdonell, Diane. **Theories of Discourse : An Introduction.** Oxford : Blackwell, 1986.

Merquior, J. G. **Foucault.** London : Fontana-Collins, 1985.

Sheridan, Alan. **Michael Founcault : The Will to Truth.** London : Tavistock, 1980.

ON POST-COLONIALISM

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths and Helen Tiffin. **The Empire Writls Back : Theory and Practice in Post-Colonial Literatures.** London: Routledge, 1989.

Miller, Christopher L. 'Theories of Africans : The Question of Literary Anthropology'. **Critical Inquiry** 13 (1986) : 120-39.

Said, Erward W. **Orllntalism. 1978** Harmondsworth : Penguin. 1985.

الفصل السابع

ON AMERICAN SOCIO-HISTORICAL THEORY :

Chodorow, Nancy. **The Reproduction of Mothering : Psychoanalysis and the Sociology of Gender.** Berkeley : University of California Press, 1978.

Eisenstein, Hester. **Contemporary Femininst Thought** Boston : G.K. Hall, 1983.

Ellman, Mary. **Thinking About Women.** New York : Harcourt, Brace and World, 1968.

Evans, Mari, ed. **Black Women Writers,** 1950-1980 : **A Critical Evaluation** New York : Anchor, 1984.

Faderman, Lillian, **Surpassing the Love Men : Romantic Friendship and Love Between Women from the Renaissance to the Present.** New York : William Morrow, 1981.

Flynn, Elizabeth A. and Patrocinio P. Schweickart, eds. **Gender and Reading.** Baltimore and London : Johns Hopkins University Press, 1986.

Friedan, Betty. **The Feminine Mystique.** New York : Norton, 1963.

Gilbert, Sandra M., and Susan Gubar. **The Madwoman in the Attic : The Woman Writer and Nineteenth-Century Literary Imagination.** New Haven, Conn. : Yale University Press, 1979.

— eds. **Shakespeare's Sisters : Feminist Essays on Women Poets.** Bloomington : Indiana University Press, 1979.

Juhasz, Suzanne, ed. **Feminist Critics Read Emily Dickinson.** Bloomington : Indiana University Press, 1983.

The Lesbian Issue. Signs 9, Summer 1984.

Millett, Kate, **Sexual Politics.** Garden City, New York : Doubleday, 1970.

Olsen, Tillie. **Silence.** New York : Delacorte, 1979.

Rich, Adrienne. **On Lies Secrets, and Silence : Selected Prose 1966 — 1978.** New York : Norton, 1979 (lesbian feminist criticism).

Showalter, Elaine, ed. **Feminist Criticism : Essays on Women, Literature, and Theory.** New York : Pantheon, 1985 (includes her 'Toward a Feminist Poetics' and 'Feminist Criticism in the Wilderness').

— **A Literature of Their Own : British Women Novelists from Bronte to Lessing.** Princeton, NJ : Princeton University Press, 1977.

Pollakl Vivian R. Dickson. **The Anxiety of Gender.** Ithaca : Cornell University Press, 1984.

— **ed. Speaking of Gender.** London : Routledge, 1989.

Stetson, Erlene. **Black Sister : Poetry by Black American Women, 1764 — 1980.**

Bloomington : Indiana University Press, 1981.

Todd, Janet. **Feminist Literary History.** New York : Routledge, 1988.

Tong, Rosemarie. **Feminist Thought : A Comprehensiye Introduction.** Boulder, Colorado : Westview, 1989.

Walker, Alice. **In Search of Our Mothers' Gardens : Womanist Prose.** New York : Harcourt Brace Jovanivich, 1983 (black feminist criticism).

ON BRITISH FEMINIST SOCIALISM/MARXISM

Belsey, Catherine. **Critical Practice.** London : Methuen, 1980.

Barrett, Michèle. **Women and Writing.** London : Women's Press. 1979.

— **Women's Oppression Today : Problems in Marxist Feminist Analysis.** London : Verso. 1980.

Coward, Rosalind. **Patriarchal Precedents : Sexuality and Social Relations.** London and Boston : Routledge & Kegan Paul, 1983.

— **Female Desire.** London : Paladin, 1984.

Delany, Sheila. **Writing Women : Women writers and Women in Literature, Medieval to Modern.** New York . Schocken, 1984.

Kaplan, Cora. 'Pandora's Box · Subjectivity, Class and Sexuality in Socialist Feminist Criticism'. **Making a Difference.** Ed. G. Greene and C. Kahn. London : Routledge, 1985.

Sea Changes : Culture and Feminism. London : Verso, 1986.

Keohane, Nannerl O., Michelle A. Rosaldo and Barbara C. Gelpi, eds. **Feminist Theory : A Critique of Ideology.** London : Harvester, 1981.

Kuhn, Annette and Annemarie Wolpe, eds. **Feminism and Materialism : Women and Modes of Preduction.** London : Routledge & Kegan Paul, 1987.

Mackinnon, Catharine. 'Feminism, Maxism, Method, and the State : An Agenda for Theory' Signs 7 (1982) : 515-44.

Mitchell, Juliet. **Women : The Longest Revolution.** New York : Pantheon. 1984.

— **Psychoanalysis and Feminism : Freud, Reich, Laing, and Women.** New York : Pantheon, 1974.

— **Women's Estate.** New York : Pantheon Books, 1971.

Robinson, Lillian S. 'The Norton Anthology of Literature by Women : Is There a Class in This Text ?' **Tulsa Studies in Women's Literture** 5 (1986) : 289-302.

— **Sex, Class, & Culture.** 1978. New York : Methuen, 1986.

Rubin, Gayle. 'The Traffic in Women : Notes on the "Political Economy » of Sex'. **In Toward an Aothrepology of W-men** : Ed. **Rayna Reiter.** New York Monthly Review Press, 1978 : 157-210.

CONTEMPORARY LITERARY THEORY

Sargent, Lydia, ed. **The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism : A Debate on Class and Patriarchy.** London : Pluto Press, 1981.

Wolff, Janet. **The Social Production of Art.** London : Macmillan, 1981.

ON FRENCH FEMINISMS

De Beauvoir, Simone. **The Second Sex.** Trans. and ed. H. M. Parshley. Harmondsworth : Penguin, 1972.

nomy » of six . In Toward an Anthropology of Women : Ed.

Cixous, Hélène. 'Castration and Decapitation'. Trans. A. Kuhn. **Signs** 7 (1981) : 41-55.

— 'The Laugh of Medusa'. 1975. Trans. K. Cohen and P. Cohen. **Signs** I (1976) : 875-93.

— and Catherine Clément. **The Newly Born Woman**. 1975. **Trans.** Psycho-enalysis). Ithaca. NY : Cornell University Press, 1985.

Felman, Shoshana. **Writing and Madness (Literature/Philosophy/Psycho-analysis).** Ithaca, NY : Cornell University Press, 1985.

Feminist Readings : French Texts, American Contexts. Yale French Studies 62 (1981).

Gallop, Jane. **The Daughter's Seduction : Feminism and Psychoanalysis.** Ithaca, NY : Cornell University Press, 1982.

— **Reading Lacan.** Ithaca, NY : Cornell University Press, 1986.

Grosz, Elizabeth. **Sexual Sub Aersions : Three French Feminists. Sydney** : Allen & Unwin, 1989.

Irigaray, Luce. **Divine Women**. Trans. S. Muecke. Sydney : Local **Consumption** Occasional Papers 8.

— **The Sex Which is Not One.** 1977. Trans. C. Porter, with C. Burke. Ithaca, NY : Cornell University Press, 1985.

— **Speculum** of the Other Woman. 1974. Trans. G.C. Gill. **Ithaca,** NY : Cornell University Press, 1985.

Jardine, Alice. **Gynesis : Configurations of Woman and Modernity.** Ithaca, NY : Cornell University Press, 1981.

Jones, Ann Rosalind. 'French Theories of the Feminine.' in **Making a Difference : Feminist Literary Criticism.** Ed. G. Greene and C. Khan. London and New York : Routledge, 1985.

Kristeva, Julia. **Desire in Languag : A Semiotic Approach to Literature and Art.** 1977. Trans. L. S. Roudiez, A. Jardine T. Gora. New York : Columbia University Press, 1982.

— **The Kristeva Reader.** Ed. Toril Moi. Oxford : BlackWell, 1986.

— **Powers of Horror : An Essay on Adjection.** 1980. Trans. L. S. Roudiezè New York : Columbia University Press, 1982.

— **Tales of Love.** 1983. Trans. L.S. Roudiez. New York : Columbia University Press, 1987.

L'écriture Féminie. Contemporary Literature 24 (Summer 1983).

Marks, Elaine and de Courtivron, Isabella eds. **New French Feminisms : An Anthology**. Amherst : University of Massachusetts Press, 1980.

Mitchell, Juliet, and Jacqueline Rose, eds. **Fe inine Sexuality : Jacques Lacan and the Ecole Freudienne.** N w York : Norton, 1982.

Miller, Nancy K., ed. **The Poetics of Gender**. Ne York : Columbia University Press, 1986.

Moi, Toril, ed. **French Feminist Though.** Oxford : Blackwell, 1986.

Moi, Toril. **Sexual/Textual Politics : Feminist Literary Theory.** London : Methuen, 1985.

Rose, Jacqueline. **Sexuality in the Filld of Vision.** London : Verso 1986.

Spivak, Gayatri. **In Other Worlds : Essays in Cultural Politics.** London : Methuen, 1987.

SOME CURRENT FEMINIST JOURNALS

Australian Feminist Studies : camera obscura : A Journal of Feminism and Film Theory ; Diacritics ; Feminist Issues , Feminist Review; Feminist Studies ; Genders: Hecate : A Women's Interdisciplinary Journal ; Journal of Women's Studies in Literature ; m/f : A Feminist Journal ; Sage : A Scholarly Journal on Black Women ; Signs : Journal of Women in Culture and Society ; Sinister Wisdom : A Journal of Lesbian/Feminist Experience ; Tulsa Studies in Women's Literature ; Women's Studies.

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

ص. ب : ٢٣٥ الرقم البريدى : ١١٧٩٤ رمسيس

WWW. maktabetelosra org

E - mail info @egyptianbook org

رقم الإيداع بدار الكتب ١٥٦٠٩ / ٢٠٠٥

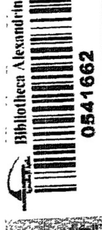
I.S.B.N. 977 - 01 - 9803 -X

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب



إن القراءة كانت ولاتزال وسوف تبقى، سيدة مصادر المعرفة. ومبعث الإلهام والرؤية الواضحة .. وعلى الرغم من ظهور مصادر حديثة للمعرفة، وبرغم جاذبيتها ومنافستها القوية للقراءة، فإننى مؤمنة بأن الكلمة المكتوبة تظل هى مفتاح التنمية البشرية، والأسلوب الأمثل للتعلم، فهى وعاء القيم وحافظة التراث، وحاملة المبادئ الكبرى فى تاريخ الجنس البشرى كله.

سوزان مبارك



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

الثمن ١٥٠ قرشا